

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

OKTOBER 1957

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,— DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

INHALT DES ZEHNTEN HEFTES

	Seite
Jacques Wildberger: Unser Adressat	281
Robert Craft: Ein Ballett für zwölf Tänzer	284
Joachim Ernst Berendt: Der Jazzfan	289
Rudolf Kolisch: Nonos Varianti	292
Ernst Laaff: Wolfgang Fortner 50 Jahre	296
Blick in ausländische Musikzeitschriften	297
Melos berichtet	298
Darmstädter Ferienkurse / Mannheim: Des „Simplicius Simplicissimus“ neue Gestalt	
Berichte aus dem Ausland	301
Sturmzeichen aus England / Uraufführungen in Salzburg / Lateinameri- kanisches Musikfest in Caracas	
Neue Musik auf Schallplatten	304
Der ganze Webern in drei Stunden	
Neue Noten	305
Notizen	306
Bilder	
Photographie durchbricht die Schallmauer (Keystone) / Wolfgang Fortner (Binz) / Luigi Nono (Schapowalow) / Karlheinz Stockhausen / Lotte Lenya (Harden)	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/10 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Heft 10 / 24. Jahr

Oktober 1957

Unser Adressat

Jacques Wildberger

Nach dem Weltmusikfest in Zürich war in einer Zeitung u. a. folgendes über eine „Alarm-situation im Schoße der IGNM“ zu lesen:

„In Wirklichkeit aber drängen sich in allen Ländersektionen die hyperseriellen Nichtskönnner vor und werden von den Juroren begünstigt . . . elf Werken orthodox-serieller Manier standen nur fünf freie gegenüber . . . Würden sie (die Seriellen nämlich) aber ihre Narreteien auch dann weiter betreiben, wenn sich die hundertprozentige Sicherheit, aufgeführt zu werden, in die hundertprozentige Gewißheit verwandelte, *nicht* mehr aufgeführt zu werden? Avantgarde sein, ist heute zu einem lukrativen Job für Untalentierte geworden . . . Denn unabhängig vom Geschmack des Tages, von der Bequemlichkeit der Menge und von der geistigen Inzucht der seriellen Gilde gibt es immer noch zuverlässige Kriterien von Gut und Schlecht . . .“

Da haben wir's! Mit 11:5 sind die Nichtseriellen ausgepunktet worden! Aber nicht dieses Zahlenverhältnis, sondern die Tatsache, daß die zitierten Sätze eine weitverbreitete Einstellung repräsentieren, ist ein Alarmzeichen für die Neue Musik. Denn Neue Musik wird gerade von den Herrschaften nicht nach lebendiger Substanz, sondern nach vermuteter Stilzugehörigkeit beurteilt, die den Juroren Parteilichkeit vorwerfen. Was vertraut klingt, ist gut und aufrichtig, eine ungewohnte Aussage aber wird als Produkt von Talentlosigkeit abgestempelt, die nur dank Cliquenwirtschaft zu Erfolgen kommen kann.

Das errechnete 11:5 ist natürlich falsch. So ist das streng dodekaphonische Werk eines bekannten Komponisten nicht in die Rechnung aufgenommen worden. Warum wohl? Weil der äußere Habitus durchaus nichts Aufregendes an sich hat und weil erst nach genauem Hinhören und einigem Nachdenken evident wird, daß das Werk aus einer Grundkonzeption heraus konsequent zwölftönig empfunden und erdacht ist. Man hält sich also bei der Einteilung und Aburteilung an das Äußere, ohne vom Wesentlichen allzuviel zu verstehen.

Da ist weiter die Rede von der Bequemlichkeit der Menge, vom Geschmack des Tages, der den Seriellen hundertprozentige Aufführungsgewißheit und einen lukrativen Job verschafft. Hundertprozentige Aufführungsgewißheit: wo denn? Will man den Jungen auch noch die Möglichkeit neiden, im Nachtstudio um 23 Uhr gesendet zu werden oder in den paar wenigen der Neuen Musik gewidmeten Musikfesten ein Forum für ihre Arbeiten zu finden, während uns Tag und Nacht die wirklich erfolgreiche und einträgliche Konsum-Musik um die Ohren schlägt: der Schlager und eine in ihrer Funktion zur Unterhaltungsmusik degradierte kleine Auswahl des klassisch-romantischen Erbes, zurechtgemacht für die Bequemlichkeit der Menge?

Und die Avantgarde? Die Jakobiner unter ihnen graben sich ein wie das Tier in Kafkas „Bau“. Im elfenbeinernen Turm betreiben sie eine hermetische Kunst, bestimmt für wenige Eingeweihte. Es hat sich herumgesprochen, daß einer der bekanntesten und umstrittensten Avantgardisten den Hörern und Lehrkräften der Darmstädter Ferienkurse die Auskunft über seine Kompositionsmethoden verweigert hat, weil er sich nicht unter Fachleuten befinde! Wohin soll das führen? Die Neue Musik ist somit von zwei Kräften bedroht, die sich zwar feindlich gegenüberstehen, in ihrer Wirkung aber oft übereinstimmen. Wir sitzen, um mit Alphonse Silbermann zu sprechen, in hermetisch verschlossenen Autobussen, streiten uns über Verfahrensweisen und vergessen darüber, daß das Wesentliche und „Authentische“ unserer Bemühungen nicht an die Außenwelt gelangen kann und daß uns von dort kein Echo erreicht; kurz, daß wir uns im luftleeren Raum bewegen.

Können wir im Ernst glauben, auf diese Weise unseren Adressaten zu finden? Und wer ist denn überhaupt unser Adressat? Schreiben wir für ein großes Konzertpublikum oder für eine kleine Schar von Adepten?

Ich glaube, für keine dieser beiden Kategorien; denn jede Musik braucht einen entsprechenden Gegenpart, Neue Musik verlangt einen „neuen“ Hörer. Die tonale Musik – in ihrem Wesen perspektivisch-dynamisch – zwingt ihre Hörer im Konzertsaal unter ihren Willen und schweißt sie zur Erlebniseinheit zusammen. Die Menschen werden in den dialektischen Formablauf mitgerissen, an einem Fixpunkt beginnend, an einem Fixpunkt endend: „Diesen Kuß der ganzen Welt.“

Wir können die Millionen nicht mehr umschlingen; nicht weil wir hoffnungslos geworden sind, sondern weil unser Wille, Ordnung zu stiften, andere Wege geht. Die Musik seit Webern hebt irgendwo an, um irgendwo zu verklingen, in jedem Moment gleichweit vom Zentrum entfernt; um ein Wort Eliots zu gebrauchen: „Wie eine chinesische Vase, die stille steht und dennoch unendlich bewegt ist.“ Offen nach allen Seiten und stetig sich wandelnd. Ursprung wird gegenwärtig, in unablässiger Variation. Nicht als Spiegelbild unserer rettungslosen atomaren Zersplitterung, wie die nicht Mitgekommenen meinen, auch nicht als Resultat alchimistischen Kalküls, sondern weil hier in der letztlichen Identität der Gegensätze das alte Symbol des Kreises durchscheint, bannend, bergend und bewahrend in Bedrohung und Angst: deshalb ist Weberns Musik brennend aktuell.

Das Bild, das auf dem Internationalen Kongreß für Zeitlupenphotographie in London zu sehen war, zeigt einen Flugzeugteil im Windkanal. Die Luft, die mit Überschallgeschwindigkeit den Kanal durchmißt, zeichnet sich in einem fast symmetrischen Muster ab.



Aber dieser Musik ist der Konzertsaal nicht angepaßt; denn der Wille, die Hörer mittels eines perspektivisch-dialektischen Vorganges „hier und jetzt“ zur Einheit zu formen, fehlt. Aber ebenso widerspricht ihr das abgekapselte Spezialistentum, das als Dekadenzerscheinung einer perspektivisch-rationalen Welt mit ihrer Sektorierung das Ganze und den Ursprung verlieren läßt.

In einem Artikel: „Aspetti di artigianato formale“ beschreibt Luciano Berio sein neues Werk „Allelujah“. Wenn ich ihn recht verstanden habe, ist der formale Ablauf nicht im klassischen Sinne eindeutig: Die omnipräsenten, sich stets wandelnden Grundgestalten gestatten dem Hörer verschiedene Interpretationen: *l'opera non la percepiamo „in essa“ ma „in noi“*. Henri Pousseur hat für die Ortsgruppe Basel der IGNM ein Stück geschrieben, das nach Belieben an zwanzig verschiedenen Stellen begonnen und dementsprechend beendet werden kann. Eine ganz neuartige Variabilität der Form, eine Ordnung, die eine Dimension mehr hat, in vielen Aspekten wirkt und vom Hörer einen aktiven Mitvollzug verlangt.

In dieser Richtung haben wir unseren Adressaten zu suchen. Müßte ich ihn näher beschreiben, käme ich freilich in Verlegenheit: er ist nämlich erst im Entstehen begriffen, erst da und dort zu finden. Er ist weder Konzertpublikum noch Spezialist. Wie die Ordnung der Neuen Musik überall und immer wirkt („aperspektivisch“), vieldeutig stets das Identische wandelnd, so auch ihr Gegenpart: er kann überall zu finden sein, doch nirgends fixiert — schon gar nicht gesellschaftlich. Am besten trifft man, was ich sagen will, mit den Paradoxa Eliots:

„Ich bin hier oder dort, oder anderswo.

In meinem Anfang.“

„... daß das Ende dem Anfang vorangeht, denn Anfang und Ende bestehen von jeher, noch vor dem Anfang und noch nach dem Ende.

Alles ist immer jetzt.“

„Agon“ führt die Reihe der Strawinsky-Ballette von „Apollon“ zu „Jeu de cartes“, „Danses concertantes“, „Scènes de Ballet“ und „Orpheus“ weiter. Eine Rückkehr zum Stil dieser Werke – die Bewunderer der genannten Ballette hatten sie verzweifelt erhofft – war nach dem „Canticum sacrum“ in der Tat überraschend. Aber auch aus anderen Gründen ist „Agon“ eine Überraschung im Gesamtschaffen Strawinskys. Zunächst enthält es mehr „schnelle“ Musik als irgendeines der neueren Werke des Meisters. Obwohl das Orchester für jede Tanznummer verschieden zusammengestellt wird und nie tutti erklingt, ist die umfangreichste Besetzung erforderlich, für die Strawinsky seit der „Sinfonie in drei Sätzen“ (1945) geschrieben hat.

Es genügt nicht, „Agon“ nur als neuestes Glied in der Reihe neoklassizistischer Ballette zu bezeichnen. Die Zusammenhänge mit den vorausgegangenen Werken sind rein stilistischer Natur: „Agon“ bedient sich derselben Ballettformeln. Aber die musikalische Konstruktion geht eigene Wege. Außerdem glaube ich, daß „Agon“ – unabhängig von der Kompositionstechnik – in der Substanz viel ergiebiger ist und mit der brillantesten Musik enthält, die Strawinsky geschrieben hat. Als Höhepunkt erscheint mir das Quartett für Mandoline, Harfe, Violine und Cello (Takte 504–510). Ich möchte jedoch keinesfalls andere durch diese Meinung beeinflussen. Bei der Uraufführung bezeichneten viele Hörer den „Agon“ als den reinsten Strawinsky aller Werke in den letzten Jahren, was natürlich vor allem bedeutet, daß Anlage und Exposition einfach genug sind, um bei einmaligem Hören verstanden zu werden; daß der melodische, harmonische und instrumentale Stil erkennbarer, wenn auch erweiterter Strawinsky ist; daß die rhythmischen Formeln vertraut sind, also keinesfalls so ungewöhnlich wie etwa der Anfang des „Fides“ im „Canticum sacrum“.

Die Entstehungsdaten des „Agon“ erklären die während der Komposition in zunehmendem Maße konsequentere und fundamentalere Anwendung serieller Technik; sie stimmen mit Strawinskys eigener Entwicklung im Bereiche durchkomponierter serieller Musik überein. Im Dezember 1953, also vor „In memoriam Dylan Thomas“ und lange vor dem „Canticum“ (das im Juni 1955 begonnen wurde), schrieb Strawinsky eine Fanfare für drei Trompeten. Das Ballett beginnt und endet mit dieser Fanfare, die, allerdings im folgenden Jahr beträchtlich erweitert und revidiert, nach Abschluß des gesamten Werkes ein zweites Mal überarbeitet wurde (vor allem neu instrumentiert, denn in der ersten Revision wurden die Trompeten zu Beginn nur von der Harfe begleitet, und an Stelle der Mandoline war im zweiten Abschnitt eine Gitarre

vorgesehen). Auch der Schlußteil des Double Pas de Quatre (Takte 81–95) entstand im Dezember 1953. Etwa zwei Fünftel des Balletts wurden 1954 in Hollywood geschrieben, die beiden ersten Bransles im Frühjahr 1956 ebenfalls in Hollywood, der dritte im August desselben Jahres in Venedig. Die restlichen Teile wurden zwischen Februar und April 1957 fertiggestellt. Die Partitur ist mit 26. April 1957 datiert, die Uraufführung fand am 17. Juni 1957 in Los Angeles statt.

Obwohl mehr als die Hälfte der Musik seriell ist, finden sich die seriellen Teile ausschließlich in den beiden letzten Dritteln des Werkes. Strawinsky hatte den „Agon“ in einem einfachen, modalen harmonischen Stil begonnen, dann die Arbeit abgebrochen, um das „Canticum“ zu komponieren. Das „Canticum sacrum“, vor allem der „Virtues“-Teil, führte zu einem viel dichterem, vertikalen Stil, so daß es Strawinsky später nicht mehr möglich war, den „Agon“ in der harmonischen Struktur seiner einleitenden Tänze weiterzuführen. Die restlichen Teile wurden daher in der bereits im „Canticum“ angewandten und noch weiter entwickelten Technik komponiert. Da jedoch der Grundcharakter des Werkes bereits durch den modal-tonalen, harmonischen Stil des ersten Teils festgelegt war, erwachsen gewisse Probleme der Integration. Strawinsky löste sie auf verschiedene Arten, hauptsächlich durch strategische Wiederholung der Musik des ersten Teils. Der einleitende Satz wurde am Schluß (siehe auch „Canticum sacrum“, „Renard“ und viele andere Ballette), das Prelude in zwei Zwischenspielen wiederholt. Vorspiel und Zwischenspiele unterteilen das gesamte Werk in etwa gleiche Abschnitte. Auf diese Weise ist die größere Form durch nicht-serielle Musik gekennzeichnet.

Strawinskys außergewöhnliche Fähigkeit des Verknüpfens und sukzessiven Formens kann mit den üblichen Methoden der Analyse nicht erfaßt werden. Eine vorsichtig eingeführte Reihe im Double Pas de Quatre, eine horizontale Hexachord-Reihe im Schlußteil dieses Satzes, eine chromatische Folge in irgendeinem anderen Abschnitt – so werden die streng seriellen, späteren Sätze angedeutet. Das erste konsequent zwölftönige Reihengstück, die 6/8-Coda, wird teilweise durch den Double Pas de Quatre vorbereitet. Hier verarbeitet Strawinsky unter anderem Reihen, vor allem melodische Intervalle der vorausgegangenen Sätze. Die großangelegte Form des „Agon“, die Folge umfangreicher und in sich geschlossener Stücke erlaubt, ja erfordert geradezu Abwechslung: in harmonischer Hinsicht, im Zeitmaß, im Metrum und in der Instrumentierung der einzelnen Sätze. Abwechslung, wie sie in solchem Ausmaß bei einem kontinuierlichen Werk unverdaulich

wäre. Das Problem der Integration ist hier tatsächlich vollendet gelöst. Ob die Musik seriell ist oder nicht, spielt für den Hörer keine Rolle.

*

„Agon“ ist eine Tanzsuite, modelliert nach Tanzstücken, wie sie am Hofe Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. üblich waren. Die Bearbeitung älterer Tanzformen ist keinesfalls neu im Schaffen Strawinskys – der „Passepied“=Mittelteil des Scherzos der „Sinfonie in C“ ist ein Beispiel dieser Art. Alle „Agon“-Stücke wurden nach Beispielen eines französischen Tanzlehrbuches aus der Mitte des 17. Jahrhunderts geformt (übrigens behauptet Strawinsky, ein Stich in diesem Handbuch, der zwei zur Begleitung eines Bransle Simple blasende Trompeter darstellt, habe ihn auf die Idee gebracht, für seinen eigenen Bransle Simple diese Instrumente zu verwenden). „Agon“ ist kein mythologisches Stück, das zusammen mit „Apollon“ und „Orpheus“ eine Trilogie bilden könnte. Außer einer neuen Interpretation der ehrwürdigen Tänze, die seine Vorbilder sind, hat das Ballett keinerlei musikalische oder choreographische Absichten. Es wurde sogar ohne Gedanken an Bühnenbild und Szenenwechsel konzipiert, d. h. es war zumindest in der Vorstellung seines Autors unabhängig vom Visuellen, von Zeit und Stil. Alpha, Gamma, Omega, N – ein Tanzspiel oder ein Tanzwettkampf: das will Strawinsky mit dem Titel „Agon“ zum Ausdruck bringen. Über den Wettkampf selbst wird sich George Balanchine den Kopf zerbrechen müssen. Strawinsky stellt sich den Ablauf der Tänze folgendermaßen vor:

Teil I

- A. Pas de Quatre (Quartett-Variation). Mit dem Rücken zum Publikum nähern sich vier Tänzer aus dem Hintergrund der Bühne.
- B. Double Pas de Quatre (Doppelquartett-Variation). Acht Tänzerinnen.
- C. Triple Pas de Quatre (dreifache Quartett-Variation). Acht Tänzerinnen und vier Tänzer, Coda. Musikalisch ist dieser Tanz eine Variation und Weiterentwicklung von B.

Teil II

- A. Prelude für Orchester.
- B. Erster Pas de Trois. Ein Tänzer, zwei Tänzerinnen.
 - 1) Sarabande-Step: Solo des Tänzers.
 - 2) Gaillarde: zwei Tänzerinnen.
 - 3) Coda: ein Tänzer, zwei Tänzerinnen.
- C. Interlude für Orchester.
- D. Zweiter Pas de Trois. Zwei Tänzer, eine Tänzerin.
 - 1) Bransle Simple: zwei Tänzer.
 - 2) Bransle Gay: Solo der Tänzerin. Nach Strawinskys Skizzen soll die Tänzerin bei den

zwei Stellen, an denen nur die Kastagnetten spielen, jeweils einen der beiden Tänzer anblicken.

- 3) Bransle Double (de Poitou): zwei Tänzer, eine Tänzerin.

E. Interlude für Orchester.

- F. Pas de Deux, Adagio: ein Tänzer, eine Tänzerin.

Variation: ein Tänzer.

Variation: eine Tänzerin.

Refrain: ein Tänzer.

Coda: ein Tänzer, eine Tänzerin.

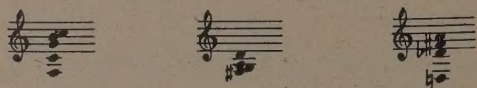
Teil III

- A. „A la strette“ für Orchester (Streicher, Blech, Schlagzeug, Klavier).
- B. Danse des Quatre Duos (vier Duos). Vier Paare.
- C. Danse des Quatre Trios (vier Trios). Streicher und Posaunen. Vier Gruppen von je einem Tänzer und zwei Tänzerinnen.
- D. Coda des Trois Quatuors. Alle Tänzer und Tänzerinnen. Streicher und Blech. Gegen Ende der Coda – sobald das Blech allein spielt – verlassen die Tänzerinnen die Bühne. Die Tänzer gruppieren sich, wie zu Beginn des Balletts, mit dem Rücken zum Publikum.

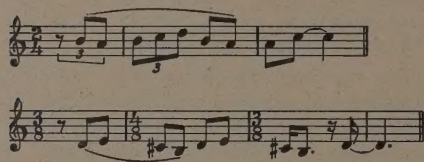
Die Musik ist durchweg tänzerisch und erinnert mitunter an andere Ballettpartituren Strawinskys. Beispielsweise an „Jeu de cartes“ in den rossini-artigen Double und Triple Pas de Quatre oder an die „Dances concertantes“ und „Scènes de Ballet“ im Double Pas de Quatre des zweiten Abschnitts. Bestimmte Teile der Vor- und Zwischenspiele erinnern mich an eine Passage mit punktierten Rhythmen im „Orpheus“, und der gesamte Streicher-„Pas-de-Deux“ beschwört natürlich „Apollon“. Auch hier gibt es verschiedene Soli, allerdings haben wir einen viel konzentrierteren „Apollon“ vor uns. Spannung und Klang des „A la Strette“ entsprechen den Sätzen der „Sinfonie in drei Sätzen“. Ich führe diese wirklichen oder eingebildeten Zusammenhänge nur an, um zu zeigen, wie hier die verschiedensten Seiten Strawinskys integriert sind. Auch zwei von außen kommende Einflüsse können festgestellt werden (etwa Weberns Quartett op. 28 in den Quatre Duos), allerdings nur auf dem Papier: sobald es um den realen Klang geht, schwinden diese Beziehungen. Eine merkwürdige und unerwartete Ähnlichkeit drängt sich mir bei den Zwischenspielen auf. Die Fanfaren, der drei- und zweiteilige Sechser-Rhythmus, der archaische Marsch für Flöten und Bässe stehen der Welt des Meisters Pedro nahe, obwohl natürlich hier von einem Einfluß de Fallas nicht die Rede sein kann.

Der Pas de Quatre kann in die Abschnitte A, B und C unterteilt werden. In jedem Abschnitt finden sich besondere Kombinationen von Instru-

menten. A ist für Streicher, Klavier und Harfe, B für Harfe, Mandoline, Klavier, Cello und Bässe. Durch die Kombination von Flageolett-Effekten der Mandoline, der Harfe und des Kontrabasses entstehen im Teil B interessante Klangmischungen. Abschnitt C ist für Flöten, Klarinetten, Posaunen und Harfe. Jedes Instrument kreist um ein eigenes tonales Zentrum: die Flöten in G, die Harfe in B, die erste Posaune in H-Dur, die zweite in C und Des, die Klarinetten in A-Dur und G. Beispiel 1 zeigt die akkordliche Polarität der drei Abschnitte.

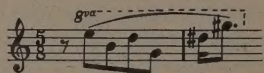


Das A-Motiv wird im Abschnitt B imitiert.



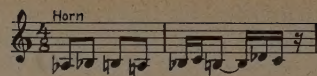
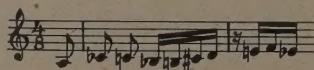
Die Abschnitte sind in der Folge A-B-A-B-C komponiert. Eine Durchführung von A bildet die Coda.

Der *Double Pas de Quatre* besteht aus zwei Teilen. Der erste, im $\frac{4}{8}$ -Takt, ist weitgehend ein Streicher-Rhythmus mit dem Orgelpunkt D. Im Abstand von zwei Oktaven spielen Oboe und Fagott eine melodische Linie (Strawinskys bisher schwierigster Oboen-Part), während Flöten, Trompete und Horn eine Flatterzungen-Figur hinzufügen. Der zweite Teil steht im $\frac{5}{8}$ -Takt. Die in diesem Abschnitt verarbeitete Hexachord-Reihe erklingt erstmals als Flötenmotiv.



Über die verschiedenen Erscheinungsformen dieses Motivs habe ich bereits 1955 in „Musik der Zeit“ (Boosey & Hawkes, Heft 12) geschrieben. Seine Umkehrung in einem Violinsolo, ebenso die rückläufigen Umkehrungen (Posaune und Baßklarinette) gegen Schluß des zweiten Teiles sind für den Hörer auch ohne Partitur erkennbar.

Den *Triple Pas de Quatre* bezeichnet Strawinsky als eine „Imitation“ des *Double Pas de Quatre*. Die Hauptmotive erscheinen hier rückläufig und in der Umkehrung:



Gegen Ende des Satzes wird aus der Anordnung dieses Motivs eine sehr schöne Stretta für drei Klarinetten entwickelt.

Das *Prelude* ist für Flöten, Fagotte, Trompeten, Pauken und Tom-Tom geschrieben. Für den Fall, daß die Stimmung des Tom-Toms nicht einwandfrei ist, hat Strawinsky folgende Instrumentierung vorgesehen: Piccolo, Pauken, Harfe, Bratschen, drei Solocelli und Bässe (interessant ist, daß sich Strawinsky ursprünglich das *Prelude* und die musikalisch identischen Orchesterzwischenstücke als reine Schlagzeugmusik vorgestellt hatte). Die instrumentalen Ideen sind erstaunlich, vor allem die Verdoppelung der drei Flöten (legato) durch drei Solocelli (marcato) und – gegen Ende – die gemeinsame Melodie der Flöten und Kontrabaß-Flageolette über dem Fundament von Harfe und Pauken. Das Stück besteht aus zwei Teilen, der erste hat schnelles, der zweite langsames Zeitmaß. Im ersten Teil treten Flöten, Trompeten und Trommeln alle auf verschiedenen akzentuierten Takteilen ein. Es gibt auch verschiedene harmonische Polaritäten: b-Moll, später es-Moll in den Trommeln und im Fagott, C-Dur, später G-Dur in den hohen Instrumenten. Im langsamen zweiten Teil des Satzes werden nochmals b-Moll (Baß) und G-Dur gegenübergestellt. Das *Prelude* schließt mit einem Marsch in C für Flöten, Fagotte, Harfe und Cello.

Der *Sarabande-Step* ist ein Quartett für Soloviolone, Xylophon und Posaunen (eigentlich drei Posaunen, die jedoch nur zwei Stimmen spielen), mit zwei Ripieno-Einwürfen für die Celli. Regelmäßig in der melodischen und rhythmischen Gliederung, bildet er ein gutes Beispiel für Strawinskys altbewährte harmonische Gewohnheiten: gleichzeitige Dur-Moll-Kombinationen, Verbindung von Tonika-Dominante oder Tonika-Subdominante, Hinzufügen benachbarter Sekunden und Septimen, Beginnen und Schließen in umgekehrter Position, Stimmführung in großen Terzen einer bestimmten Tonart (Posaunen im vierten Takt), während weitere Stimmen (Violine) eine andere Tonart andeuten. Die Tonalität ist stets eindeutig fixiert, und das Stück bewegt sich beinahe „klassisch“ innerhalb von B. Der Klang des *Sarabande-Step* ist durchweg brillant; vor allem die tiefen Töne des Xylophons, die den Part der Violine teils verdoppeln, teils im Sekundabstand dazulaufen, bewirken einen interessanten Effekt.

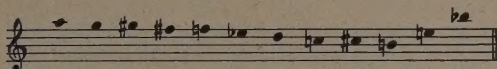
Die *Gaillarde* ist ein schneller Satz mit irregulären, zwei- und dreiteiligen Metren. Die Besetzung: Flöten, Mandoline, Harfe, Klavier, Pauken, Solobratsche, drei Solocelli und drei Solobässe. In melodischer wie harmonischer Hinsicht ist sie das

am reinsten „neoklassizistische“ Stück des Balletts. Das Kanonthema der Harfe wird von Mandoline und 3. Flöte in der unteren Quinte weitergeführt. Die Begleitakkorde sind ziemlich weitgriffig und klangvoll:

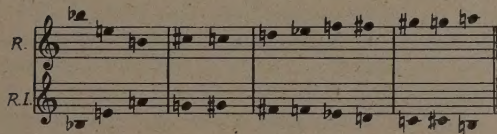


Nach einem zweiten Abschnitt in der Dominante kehrt sich der Kanon im Schlußteil um. Diesmal kommt die Mandoline zuerst, dann folgt – in der unteren Quarte – die Harfe mit der Umkehrung.

Der Coda liegt folgende Reihe zugrunde:



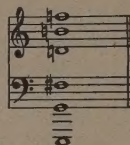
Diese für Strawinsky außerordentlich chromatische Reihe wird in den ersten sechs Takten in der Umkehrung exponiert. Im Verlauf des Tanzes wird die Umkehrung neunmal wiederholt, und zwar als Begleitung (Posaunen, Klavier, gelegentlich Mandoline und Violine) eines Violinsolos aus großen und kleinen Sext-Doppelgriffen. Flöten und Mandoline treten zum Violinsolo und wiederholen Teile der Reihe in der ursprünglichen Form. Eine interessante Reihengruppierung findet sich in den letzten vier Akkorden. Der erste Akkord besteht aus den jeweils ersten drei Noten von Krebs und Krebsumkehrung, der zweite aus den beiden folgenden Noten, der dritte aus der jeweils sechsten bis neunten Note (also in beiden Varianten dieselben Töne), der vierte Akkord aus den drei letzten Noten, zu denen noch ein vom vorhergehenden Akkord herübergebundenes F tritt.



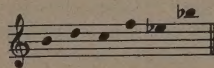
Das *Interlude* ist eine Wiederholung des *Prelude*. Der zusätzliche Pizzicato-Part von Bratsche, Cello und Baß entspricht dem ursprünglichen Flöte/Cello-Part, ist allerdings doppelt so langsam.

Der *Bransle Simple* erfordert das ganze Orchester mit Ausnahme von Oboen und Schlagzeug. Er beginnt mit einem Kanon für zwei Trompeten. Die erste Phrase der ersten Trompete ist eine Hexachord-Reihe, aus der mittels Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung der ganze Kanon entwickelt wird. Zu den Trompeten treten Posaunen,

Klarinetten und Harfe mit anderen Anordnungen derselben Reihe. Dieser Teil des Tanzes schließt kadenzierend mit einem D=Dur-Dreiklang über einem B im Baß. Auch der folgende Mittelteil ist streng seriell, trotz wiederholter melodischer Phrasen. Eine Reprise des Trompetenkanons bildet den Schlußteil des Tanzes. Diesmal entwickelt sich aus den Noten einer zweiten Hexachord-Reihe ein neuer Kontrapunkt der Baßklarinetten. Es scheint zunächst, als würde der Bransle Simple mit demselben Akkord schließen wie sein erster Teil (D=Dur-Dreiklang mit B im Baß). Dieser scheinbare Schlußakkord löst sich jedoch in einen endgültigen auf, den die Streicher zunächst forte attackieren und dann dem Piano der Klarinetten, der Flöte, Harfe und des Solobasses überlassen:

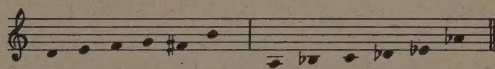


Durch den ganzen *Bransle Gay* zieht sich ein ostinater Rhythmus im $\frac{3}{4}$ -Takt. Dagegen spielen Flöten, Fagotte und Harfe, später auch Klarinetten und Streicher, in variablen, zwei- und dreiteiligen Metren. Der ostinate Rhythmus wird auf einer Kastagnette mittels eines Trommelschlegels gespielt. Wie der *Bransle Simple* ist auch der *Bransle Gay* aus einer Hexachord-Reihe entwickelt:



Ein Arrangement dieser sechs Noten bildet die ersten elf Takte. Die Melodie der Soloflöte im zwölften Takt ist die Krebsumkehrung der Reihe. Vom letzten Ton der Reihe ausgehend, bringt vier Takte später die 2. Flöte die Umkehrung der Melodie der 1. Flöte. Dann tritt die Klarinette mit der Grundreihe hinzu. Et cetera. Nach einigen Streicher- und Harfenakkorden schließt der Tanz mit einer Reprise der ersten Takte.

Der *Bransle de Poitou* ist als Konstruktion das bisher interessanteste Stück. Strawinsky greift auf die erste Hexachord-Reihe des Bransle Simple zurück und fügt eine neue Sechston-Reihe hinzu. Dadurch entsteht folgende Zwölfton-Reihe:

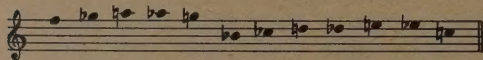


Transponiert man diese Gruppen und zieht auch Oktavtransposition in Betracht, so zeigt sich, daß der Violinpart in den ersten beiden Takten aus der ersten, in den beiden folgenden Takten aus

der zweiten Reihe gebildet ist, während die Posaunen- und Trompetenstimmen ganz aus der zweiten Reihe entwickelt werden. Die Linien der Trompete und Posaune folgen jedoch nicht dem $\frac{3}{2}$ -Takt der Streicher, sie alternieren vielmehr unregelmäßig zwischen zwei- und dreiteiligen Metren. Ich möchte nicht sämtliche Erscheinungsformen der anderen Tonreihen in allen ihren Transpositionen verfolgen, sondern nur darauf hinweisen, daß die erste achttaktige Periode der Celli und Bässe einen dritten Kontrapunkt (Transposition und Umkehrung der zweiten Reihe) hinzugefügt und daß Strawinsky in den Takten 347 bis 351 der Celli- und Bratschenstimme die Anordnung der zwölf Töne folgendermaßen umgruppiert: erste drei Noten der zweiten Reihe, erste drei Noten der ersten Reihe, zweite Dreiergruppe der zweiten Reihe, zweite Dreiergruppe der ersten Reihe. Der Mittelteil ist mit derselben Reihe komponiert. Auf ihn folgen eine Reprise des Anfangs und eine Coda. Sie beginnt mit den Fagotten (zweite Reihe), dann folgen 2. Klarinette (erste Reihe) und 1. Klarinette (Umkehrung der zweiten Reihe). Weitere Umkehrungen schließen sich an: Fagott (zweite Reihe), 2. Klarinette (zweite Reihe) und 1. Klarinette (erste Reihe).

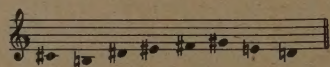
Das zweite *Interlude* ist eine Wiederholung des ersten, mit einer Flatterzungenfigur der Trompeten.

Die fünf Abschnitte des *Pas de Deux* sind folgendermaßen instrumentiert: Adagio — Streicher; Variation — Horn und Klavier; Posaune, Harfe, Klavier, Mandoline, Pauken. Die reinen Streicherpartien sind mit einer in allen Erscheinungsformen leicht zu verfolgenden Reihe komponiert:

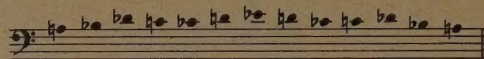


Strawinskys vollkommene Konzeption eines sui generis seriellen Ideals und die vollendete Beherrschung der entsprechenden Mittel verleihen meinem Gefühl nach dem *Pas de Deux* eine außerordentliche Reinheit der individuellen Note. Gleichzeitig ist der *Pas de Deux* mit seiner Introduction, dem Violinsolo, der Bratschenmelodie und der exakten Reprise ein völlig traditioneller Satz. Man bemerkt gewisse Einflüsse der Webern-Sinfonie — der Stil der Solostreicher in seiner Relation zum Ensemble sowie die Appoggiaturen — die jedoch beim Erklängen in den Hintergrund treten.

Die Variation des Tänzers, ein Kanon in der unteren Quarte für Hörner und Klavier, ist mit folgender Reihe und ihrer Krebsumkehrung komponiert:



Die folgende Variation der Tänzerin ist ebenfalls ein Kanon, der von den ersten Noten des Horn/Klavier-Kanons ausgeht, dann jedoch einer Spiegeltechnik der ersten vier Noten der ursprünglichen *Pas-de-Deux*-Reihe folgt:



Die Variation ist für Flöten mit einer ostinaten Streicherbegleitung. Die Flöten spielen acht Noten, die Streicher die restlichen vier der chromatischen Skala.

Der Refrain der Variation des Tänzers ist eine Reprise der Musik für Hörner und Klavier.

Der rezitativartige Anfang der Coda greift auf die ursprüngliche *Pas-de-Deux*-Reihe zurück. Die ersten Takte der Streicher bringen die ersten acht Noten original und rückläufig, der folgende Part für Blechbläser und Klavier besteht aus der Umkehrung der Reihe. Die Pausen und Rhythmen, die Spannung und Instrumentierung sind typisch Strawinsky.

Musikalischer Schwung und Klang (Blechbläser, Trommeln, Klavier, Streicher) des „*A la strette*“ erinnern an die „Sinfonie in drei Sätzen“.

Die *Vier Duos* für zwei Posaunen, Bratschen, Celli und Bässe pizzicato beginnen mit der *Pas-de-Deux*-Reihe, und zwar in Krebsumkehrung in den Streichern und in rückläufiger Bewegung in den Posaunen. Die Ähnlichkeit mit Weberns op. 28 rührt von dem einfachen Viertelrhythmus her.

Dieser Teil mündet ohne Unterbrechung in die *Vier Trios*. Eine für alle Strawinsky-Ballette charakteristische rhythmische Figur wird hier zum Gegenstand kanonischer Verarbeitung. Zu dem Forte der Streicher treten Trompeten und Posaunen. Gestopfte Hörner unterbrechen die Trios; ihr Rhythmus ist vertraut, kann aber noch nicht identifiziert werden. Das Tempo wird beschleunigt, die Hörner wiederholen ihre Einwürfe. Dadurch wird die Verbindung zur Musik vom Anfang des Balletts hergestellt, die nun bis zum Schluß wiederholt wird.

„*Agon*“ ist erstaunliche Musik für einen Mann von fünfundsiebzig Jahren — erstaunliche Musik für einen Komponisten jeden Alters, besonders, wenn man bedenkt, daß er über seine Partitur dieselben Worte schreiben könnte, die Beethoven über den langsamen Satz des *a-Moll*-Quartetts geschrieben hat. Wenn man „*Agon*“ mit dem zehn Jahre jüngeren, abgeklärteren „*Orpheus*“ vergleicht, so scheint die neue Partitur eher das Werk eines jüngeren Mannes zu sein.

Vorabdruck aus dem in französischer Sprache demnächst erscheinenden Buch „*Avec Strawinsky*“ der Editions du Rocher, Monaco.

Aus dem Englischen von Manfred Gräter.

Wer nach den menschlichen Typen fragt, die für unsere Zeit charakteristisch zu sein scheinen, wird gewiß auch den „Jazzfan“ nennen — den Freund der Jazzmusik. Er existiert in zahlreichen Varianten. Man kennt den ekstatisch Begeisterten und den wissenschaftlichen Jazzanalytiker und trifft sie alle am massiertesten in Jazzkonzerten. Da gibt es junge Männer und Mädchen, die unter den Rhythmen der Jazzmusik buchstäblich „außer sich“ geraten, in eine Begeisterung, die für den bürgerlichen Menschen alle Zeichen des Schockierenden und Abstoßenden trägt. Was treibt sie in diese Begeisterung? Was fasziniert sie am Jazz? Sind es haltlose Menschen, die auf jeden Augenblicksreiz mit seismographischer Empfindlichkeit reagieren? Sind es unreife Jünglinge, denen das Gefühl für alles, was mit dem Wort „Maß“ bezeichnet ist, abgeht? Sind es schlecht erzogene Menschen, die keinen Sinn für jenen Begriff der Menschenwürde haben, der zu den Kennzeichen der abendländischen Welt gehört? Was sind es für Menschen?

I.

Vor einiger Zeit lernte ich in Frankfurt einen Studenten kennen — einen hageren, aufgeschossenen jungen Mann mit schmalem Gesicht und langen Händen, zurückhaltend, in keiner Weise eine Persönlichkeit, sich freilich durchaus dessen bewußt —, im ganzen der durchschnittliche, sympathische Typ eines jungen Menschen von heute. Wir kamen ins Gespräch und waren nach wenigen Minuten bei der Jazzmusik. Er war ein erbitterter Gegner. Das Primitiv-Urtümliche erschien ihm als Gefahr — zumindest für uns in Europa. Es schaffe einen Menschentyp, der „unabendländisch“ sei. Bevor wir uns trennten, drückte ich ihm die Eintrittskarte zu einem Jazzkonzert in die Hand, das am nächsten Tag im Frankfurter Althoffbau stattfinden sollte. Darauf vergaß ich ihn und wurde erst wieder an ihn erinnert, als ich ihn am folgenden Abend seinen Platz neben mir einnehmen sah. Dann geschah etwas Seltsames: schon am Ende des ersten Musikstückes begannen seine Füße den Rhythmus zu schlagen — mit der durchaus „jazzfanmäßigen“ Betonung auf den schwachen Takteilen —, und noch bevor die Pause begann, klatschte er in die Hände und gebärdete sich wie jene Hunderte von Jazzfreunden, die er noch am Tag zuvor abgelehnt hatte. Als das Konzert zu Ende ging, war er in den Reihen, die ich überblicken konnte, am meisten begeistert. Als wir aber das Konzert verließen und hinterher zusammensaßen, hatte er sofort wieder — offensichtlich gepaart mit Verwunderung über sich selbst — jene kühle Reserviertheit und Abgeschliffenheit, die mir am Tage vorher aufgefallen waren. Es schien undenkbar und unwirklich, daß

sich dieser Mensch in irgendeine Ekstase hineinsteigern könnte. Es schien fast, als sei er nun noch zurückhaltender und ruhiger, als habe er das, was ihn hindern könnte, ruhig zu sein, abgestreift. Und ich scheue mich fast hinzuzusetzen, daß dieser junge Mensch Theologie studierte.

II.

Es scheint unmöglich, die Herkunft der Jazzbegeisterung sozial zu orten. Die Jazzfans kommen aus allen Kreisen: Arbeiter und Studenten, Angestellte und Beamte, Journalisten und Kaufleute, Techniker und Industrielle oder die Söhne und Töchter solcher Berufsschichten. Allenfalls eine „geographische“ Ortung scheint möglich: es sind fast stets Stadtmenschen mit jener undeutlichen „Modernität“, die sie fast international abstempelt. Es sind Menschen, die in das Netz von Verpflichtungen und Bezogenheiten, von Aufmerksamkeits- und Vorsichtsmaßnahmen, von Reizen und Anspruchsversuchen, von Geschäftigkeit und Beschäftigkeit eingespannt sind, das den modernen Menschen selbst in seinen freiesten Momenten — etwa auf dem Wege von oder zur Arbeitsstätte — nicht losläßt. Es sind fast stets — sofern es junge Menschen sind — Menschen, für die der „Ernst des Lebens“ früher begonnen hat, als er vor ein oder zwei Generationen zu beginnen pflegte, und die doch in keiner Sekunde zugeben werden, daß darin irgend etwas Ungewöhnliches oder Bemerkenswertes läge. Wer sie sieht, lachend und schwatzend, wird im Gegenteil den Eindruck gewinnen, daß sie nichts von jenen Dingen wissen, die üblicherweise als „Ernst des Lebens“ bezeichnet werden. Es sind Menschen, denen der Begriff der „Jugend“ im Sinne der Romantik oder der Jugendbewegung der Jahrhundertwende etwas Unbekanntes und Fremdes ist. Alles, was damals Zeichen des Jungseins und Betätigung der Jugendlichkeit war, fehlt für sie. Ein „Ausbruch“ aus ihrer eng und eindeutig organisierten Welt mit Klampfe und Rucksack erschiene ihnen wie eine Maskerade. Und also wird ein anderer Ausbruch benötigt: er muß grundsätzlicher sein, weil die Bindungen, die gesprengt werden sollen, grundsätzlicher geworden sind. In der Welt der totalen Bindungen scheint ihnen die Jazzmusik den totalen Ausbruch zu ermöglichen.

III.

Was die Totalität betrifft, so hat Dr. G. A. Roemer — Nachfolger des bedeutenden Schweizer Psychologen Rorschach und Weiterentwickler der bekannten Rorschach-Teste — in seinem Psychomeditzinschen Institut in Tutzing am Starnberger See interessante Versuche gemacht. Danach läßt sich die psychosomatische Reaktion auf Musik

durch bestimmte komplizierte Apparaturen, die an die Versuchspersonen „angeschlossen“ werden, in graphischen Kurven darstellen. Roemer unterscheidet drei solcher Kurvenmöglichkeiten: die „Schreibung“ der Atmung, diejenige der unwillkürlichen, vegetativen Nervenreaktionen und schließlich der cerebrosprospinalen Muskulatur. Das Geistige — das ja schon für die Griechen zum Wesen des Atems und Odems gehörte —, das Psychische, das in den unkontrollierbaren vegetativen Reaktionen liegt, und schließlich das Körperlich-Erfühlbare des Muskelapparates kann auf diese Weise in Kurven umgesetzt werden. Es zeigte sich, daß dem einen Musik mehr „ins Blut“, dem anderen mehr „in die Muskulatur“, dem dritten mehr „in die Atmung“ geht. Die verschiedenen Musikformen führen zu völlig verschiedenen Kurvenbildern. Jeweils eine Kurve steht im Vordergrund: bei primitiver Marschmusik die Muskelkurve, bei dahinfließender Unterhaltungsmusik die vegetative Reaktion und bei großer klassischer Musik das Pneumogramm — die Kurve des Atmens. Bei Jazzmusik nun ergab sich die überraschende Tatsache, daß alle Kurven gleichzeitig aufs stärkste beeinflußt und verändert werden: hier also liegt ein totaler Eingriff vor, der wesentlich verschieden ist vom Reiz anderer Musikarten, die sich immer nur auf besondere Reaktionszentren beziehen.

Jene „Totalität“ der Jazzmusik, die für den Jazzfreund eine alltägliche Erfahrung bedeutet, ist damit wissenschaftlich bewiesen. Diese Totalität hängt zusammen mit der Welt, aus der der Jazz kommt: der Welt der amerikanischen Neger. Wer heute in eine Negerkirche Harlems oder der anderen großen Negerstädte in den Vereinigten Staaten geht, hört dort den gleichen swingenden, vitalen Beat, den man aus den Jump- und Jitterbugtänzen des Harlem-Jazz kennt. Zu diesen erregenden, ekstatischen Rhythmen wird der Gospelsong — die moderne Form des Spirituals, des christlichen Kirchenliedes der Neger — gesungen: elementarer, mitreißender, als es der alte, klassische Spiritual war — jener Spiritual, den die geschäftstüchtigen Manager des weißen Musikbetriebes längst in die Konzertsäle und Philharmonien, auf die Schallplatten und in die Radioapparate der weißen Welt gebracht haben und der damit für die Neger uninteressant geworden ist.

In einem weiteren, im gleichen Verlag erscheinenden Buch wird — im Zusammenhang mit Überlegungen über die faszinierenden Entsprechungen zwischen der Auswechselbarkeit von „Weltlichem“ und „Geistlichem“ in der alten europäischen Musik bis hin zum Barock und im Jazz — von einem solchen ekstatischen Gottesdienst in Harlem die Rede sein; ein ansehnlicher Teil der Gemeinde strömte da unmittelbar aus der Kirche in den Savoy Ball Room und war wenige Minuten nach dem „Amen“ beim Jitterbug-Tanzen. Als ich damals im Gespräch mit einem der

beteiligten Neger äußerte, daß dies, unseren europäischen Vorstellungen nach, ungewöhnlich sei, erhielt ich die Antwort: „Die Musik ist doch die gleiche!“ Das, in der Tat, ist die entscheidende Antwort — die Musik ist wirklich die gleiche, und es scheint, daß sie nur deshalb die gleiche sein kann, weil der Neger nicht die Möglichkeit besitzt, ein Kunsterlebnis als „geistig“ oder „körperlich“ zu empfinden. Für ihn ist die Welt nicht auseinandergefallen in „Weltliches“ und „Religiöses“, in „Sinnliches“ und „Geistiges“ oder wie man auch immer die Dualismen bezeichnen mag, zwischen denen sich das dialektische Spiel abendländischer Reaktionen bewegt. Eine Musik spricht ihn „total“ — in allen Bereichen und Erlebnissphären — oder überhaupt nicht an, sofern er ohne die manchem modernen Großstadtneger natürlich offenstehende Möglichkeit der bewußt vollzogenen Anpassung an die weiße Verhaltensweise reagiert. Das musikalische Erlebnis kommt aus einer Geschlossenheit und Unversehrtheit, einer Totalität, an die die meisten modernen Europäer kaum noch eine Erinnerung besitzen.

Und das ist der Grund, warum hier von alledem gesprochen werden mußte: in solcher Geschlossenheit und Unversehrtheit liegt ein Hauptgrund für die Faszination, die der Jazz ausübt. Hier liegt der Ausgangspunkt für die totale Reaktion auf Jazzrhythmen. Die Atmosphäre, die in einer Negerkirche herrscht, gleicht in ihrer elektrisierenden Gespanntheit derjenigen in den Jazzkonzerten.

IV.

Es scheint kein Zweifel, daß der moderne Mensch in seiner totalen Eingespanntheit das Bedürfnis nach totalen Erlebnissen besitzt. Die moderne symphonische Musik weist darauf hin: dem, der nicht gespannt und genau hinzuhören vermag, ist sie unerträglich; man kann sie nicht mit halben Sinnen über sich ergehen lassen. Auch diejenigen können es nicht, die diese Musik lieben. Was bei einer Beethoven-Symphonie möglich ist und immer wieder geschieht — daß sie während einer Unterhaltung im Radio ertönt, ohne daß jemand bemerkt, was da gespielt wird —, ist bei einem Zwölftonwerk von Webern oder Alban Berg nicht möglich: wer nichtinhört, muß das Gerät abdrehen; sonst wird er gequält.

In anderer Weise zeigt sich ein Bedürfnis nach Totalität in jenen Gebieten Kubas und Brasiliens, in denen die Rassendiskriminierung nicht besteht. Dort geschieht es seit Jahren, daß die Weißen in immer größerer Zahl in die Kirchen der Neger gehen und Formen des Negerkultes mitmachen, wie es sie in ähnlicher Weise auch in den Kirchen Harlems gibt. Es geschieht das in einem Umfang, der alarmierend auf die weißen kirchlichen Instanzen dieser Länder gewirkt hat. In weiten Landstrichen hat die seit Jahrhunderten bestehende Parallelität zwischen weißen und schwarzen For-

men des Christentums aufgehört. Es gibt nun nur noch die schwarze Form. Zu ihr bekennen sich auch die Weißen. Auch hier also wird der totale Anspruch des allein geistig-gefühlsmäßigen Anspruchs eines religiösen oder künstlerischen Erlebnisses, wie er sich in der abendländischen Welt herausgebildet hat, vorgezogen. Arnold Toynbees Ausspruch, daß eine Erneuerung des Christentums, wenn es sie überhaupt geben könne, allein aus der schwarzen Welt kommen könne, gewinnt in diesem Zusammenhang eine erregende Aktualität.

Das Phänomen des Jazzfans ist — so gesehen — ein Ausschnitt aus einem viel umfassenderen Phänomen. Es bezeichnet einen — gewiß oft sehr unkontrollierten, notwendigerweise unbewußten — Ausbruch aus einer Tradition, für die es allenfalls noch eine literarische Erfahrung ist, daß es neben dem apollinischen auch ein dionysisches Kunst- und Kult-Erlebnis gibt. Denn selbst dort, wo sich in der abendländischen Welt Reste der alten dionysischen Möglichkeiten finden, wurden sie in eine apollinische Form gebracht. Darin liegt — es ist kein Zweifel — die Größe der abendländischen Kultur. Aber — darüber herrscht ebenfalls kein Zweifel — daneben bestehen andere Möglichkeiten. In der abendländischen Welt gab es sie zum letztenmal in bedeutsamer Form — von den Urchristen abgesehen — vor mehr als zweitausend Jahren in der griechischen Tragödie, die aus der dionysischen Orgie entstanden ist. Hier haben wir jene rauschhafte Ausschließlichkeit, die uns heute — als Erben einer Kultur, die den Rausch als schöpferisches Faktum verdrängt hat — so abstoßend und bedenklich erscheint.

V.

Auch in der Jazzwelt selbst gibt es Kreise, die ein Gefühl für das Abstoßende von Rausch und Ekstase besitzen. Neben dem ekstatischen Jazzfan existiert ein anderer Typ, der vor seiner Musik eine wissenschaftliche Askese entwickelt. Da wird das Tanzen nach Jazzmusik als eine Entweihung betrachtet, und schon das allzu heftige Wippen mit dem Fuß ist verdächtig. Man hört Jazz am liebsten von Schallplatten, weil die Platte das Elektrisierende und Rauschhafte der Räume, in denen Jazz gespielt wird, auf eine sehr „abendländische“ Weise filtert. Man ist seriöser Jazzfan und legt Wert auf diese Seriosität. Es ist die Seriosität der Jazzklubs mit ihren regelmäßigen Plattenabenden und Vorträgen, ihren musikalischen Analysen und Betrachtungen. Die wissenschaftliche Erforschung der Jazzentstehung und Jazzentwicklung hat von hierher ihren Antrieb erhalten; die immer umfangreicher werdende Jazzliteratur und die Jazz-Zeitschriften haben hier ihren eigentlichen Markt. Die ekstatischen Jazzfans sind, sobald Jazz erklingt, viel zu erregt, als daß sie auch nur die Möglichkeit einer theoretischen Betrachtung hätten. Die „seriösen“ Jazz-

fans sind gewiß auch erregt, denn was faszinierte sie sonst am Jazz? Aber sie bewältigen die Erregtheit in einer Weise, die auf der Linie der europäischen Tradition liegt. Das ist ein Vorteil. Der Nachteil liegt im sektiererischen Charakter der Jazzclubs. Und in der Tendenz zur Ideologie, über die gesprochen wurde.

VI.

Wo die Typik des Jazzfans ins Negative tendiert, ist die bürgerliche Gesellschaft selbst nicht ganz unschuldig. Viele junge Menschen empfinden Echtheit und Vitalität der Jazzmusik viel zu stark, als daß sie durch das Gerede von der Verderblichkeit und Schädlichkeit des Jazz abgeschreckt werden könnten. Wenn ihnen dieses Gerede trotzdem unaufhörlich entgegenschallt, antworten sie in der Bündigkeit jugendlicher Reaktionen damit, daß sie eine Welt, die sich in ihren Augen mit diesem Gerede identifiziert, kurzerhand insgesamt ablehnen. Auf diese Weise geraten viele Fans in eine fragwürdige Situation, von der dann die bürgerliche Welt hinterher behauptet, dies sei die Fragwürdigkeit des Jazz. Aber es ist offensichtlich: nicht die Fans sind daran schuld, sondern die Einstellung der Gesellschaft gegenüber dem Jazz — letztlich also die Gesellschaft selbst. Sie treibt die Fans buchstäblich hinein in ihre unbefriedigende und unerfreuliche Situation. Der Fan — in seiner gesellschaftlichen Zwielfichtigkeit — ist kein Kind des Jazz, sondern ein Kind der Gesellschaft, wenn natürlich auch ein verlorenes.

Dieser Sachverhalt wird erschwert durch die Einstellung der Jazzklubs, die diese Art von Jazzfans — die richtigen Jazzfreunde nennen sie „Swing-Heinis“ — aus ihren Reihen ausschließen und deshalb auch von sich aus zu jener Isolierung beitragen, die am Anfang der Gefährdung steht.

VII.

Zur Situation des Jazzfans in der Gesellschaft gehört auch die Mode der Ringelsocken und grellbunt bedruckten Hemden, der „Bebop-Schlipse“ und Zwirbelbärtchen, die unter Jazzfans so häufig zu finden ist. Es gibt für diese Mode eine verblüffend einfache Erklärung — eine Erklärung, die so selbstverständlich erscheint, daß man im Gegenteil annehmen müßte, bei diesen jungen Menschen wäre etwas nicht in Ordnung, wenn sie nicht zu einer Mode gefunden hätten: der Jazzfan ist „Minorität“. Minoritäten haben die Tendenz zur Uniform. Das ist eine soziologisch erwiesene Tatsache. Uniform nämlich schützt. Und wer die mitleidig-überlegenen Blicke beobachtet, mit denen gute Bürger einen seltsam gekleideten Fan betrachten, spürt sofort, daß diese Blicke in der Tat um den Jazzfan einen Raum schaffen, in dem er sich verhältnismäßig ungehindert bewegen kann.

Dafür, daß es sich mehr um eine „Uniform“ als um eine „Mode“ handelt, spricht auch die Tat-

sache, daß es zuerst vorwiegend junge Männer waren, die sich in dieser Weise kleideten. Die jungen Mädchen sind „Mitläufer“. Schließlich ist diese Art der Kleidung ein für jedermann verständlicher Ausdruck der Gelöstheit ihrer Träger. Es gibt nichts Verkrampftes in der Jazzbegeisterung — selbst dort, wo sie zur Ekstase wird. Alles ist locker, offen, miteinander korrespondierend. Manch einem erscheint das als „hemmungslos“, aber die Psychologie weiß längst, daß Gehemmtheit und Hemmungen keinesfalls der bessere Teil der menschlichen Psyche sind. Das Wort „hemmungslos“ als negatives Kriterium für den im Grunde „wertfreien“ Sachverhalt des Freiseins von Hemmungen ist eine zweiseitige Sache, weil die „Gehemmtheit“ eben dadurch den Rang gewinnt, der sich in der Entwicklung der Psychoanalyse zu immer größerer Bedeutung spiegelt.

Zur Gelöstheit und Krampflosigkeit des Jazzfans gehört es, daß es in keinem musikalischen Bereich weniger Starkult gibt als im Jazz. Die verzückte Verehrung, mit der kleine Mädchen der Stimme eines Schlagersängers lauschen, ist im echten Jazz unbekannt. Und unbekannt ist auch jener Kult, der in den Philharmonien der Welt mit den großen Dirigenten der symphonischen Musik getrieben

wird. Der Jazzfan tritt dem Jazzmusiker als Gleichberechtigter gegenüber, in ständiger Bereitschaft antwortend auf das, was der andere tut. Die Atmosphäre eines Jazzkonzertes ist die eines schlagend und knapp geführten Dialoges, in dem Rhythmen und Beifall, Melodiephrasen und Zurufe hin- und herfliegen wie scharf und präzise gesetzte Worte. Es liegt darin die sportliche Freude an einer gutgeölten Maschine, deren blitzendes Räderwerk in imponierender Funktion ineinandergreift. Es gibt in der Jazzsprache das Fachwort „drive“ für ein vitales und mitreißendes Verhältnis zum Rhythmus; ein „driver“ aber ist ein Autofahrer.

Die Begeisterung — selbst dort, wo sie zur Ekstase wird — „funktioniert“. Deshalb kann sie nie orgiastisch werden. Sie läuft an mit dem ersten Schlag des Schlagzeugers und hört auf mit seinem letzten. Wenn das Jazzkonzert vorbei ist, wundert man sich über sich selbst. Und man freut sich zugleich, daß man auf beinahe kindliche Weise Dinge abgeschüttelt hat, die denen, die sie nicht auf solche Weise abschütteln können, problematisch sind. Der Jazzfan nämlich ist in unserer problematischen Welt ein Problem, weil er darauf besteht, von jenen Problemen unbelastet zu sein, die zu haben nachgerade zum guten Ton gehört.

Nonos Varianti

Rudolf Kolisch

Die „Varianti, musica per violino solo, archi e legni“ von Luigi Nono entstanden im Auftrage des Südwestfunks von November 1956 bis April 1957. Das Werk ist für eine Solo-Violine, 10 Geigen, 8 Bratschen, 8 Celli, 6 Kontrabässe, 3 Flöten und 3 Klarinetten gesetzt. Man darf jedoch nicht mit der Erwartung darangehen, daß sich etwas vom traditionellen Begriff des „Solo-Konzerts“ darin erfülle. Die Streicher im Orchester werden durchaus solistisch verwendet, und schon dieser Umstand eliminiert eines der charakteristischen Elemente des „Solo-Konzerts“, nämlich den klanglichen Kontrast zwischen dem Solo-Instrument und den chorischen Gruppen im Orchester. Der Titel „Varianti“ (Varianten) gibt Aufschluß über eine Grundhaltung des Werkes; er hat nichts gemein mit dem Begriff „Variation“ der traditionellen Kompositionstechnik, sondern bezeichnet den Umstand, daß eine häufige und elastische Adaptierung der konstruktiven Prinzipien erfolgt, die einen starken Einbruch von „Entscheidungs-freiheit“ in die Determination darstellt.

Die Großform (308 Takte) ist dadurch gekennzeichnet, daß die zwei Hauptteile (I: Takt 1–80, II: Takt 81–154) rückläufig wiederholt werden, nicht symmetrisch allerdings, sondern zuerst der

erste Teil 1–80 = 155–234), dann der zweite (81–154 = 235–308).

Die serielle Planung bezieht sich auf die Dimension der Tonhöhe (I), Tondauer (II), Tonstärke (III), „Dichte“ (IV), Spielkategorie (V), Tempo (VI), Taktgruppierung (VII), Register (VIII).

I. Die melodische Reihe $c\ cis\ h\ d\ b\ es\ a\ e\ as\ f\ g\ fis$, eine All-Intervallreihe, kann als zwei chromatische Reihen in gegensätzlicher Bewegung dargestellt werden:

$$\begin{array}{ccccccc} c & cis & d & es & f & fis & \\ & h & b & a & as & g & \end{array}$$

Sie erscheint nur in dieser Form; die Modifikationen der klassischen Zwölftontechnik werden nicht verwendet, weil eine Veränderung in der Reihenfolge der Töne sich als Konsequenz der rhythmischen Organisation ergibt.

II. Bei der Reihe der Tondauer müssen wir eine qualitative Komponente von einer quantitativen unterscheiden. Die qualitative besteht aus fünf rhythmischen Einheiten, nämlich Triolen ($1/3$), Quartolen ($1/4$), Quintolen ($1/5$), Sextolen ($1/6$) und Septolen ($1/7$); die quantitative bezieht sich darauf, daß diese Einheiten zu zwölf verschiedenen Summen (1–12) zusammengefaßt werden. (Hier

begegnet uns zum erstenmal die Dialektik zwischen fünf und zwölf, die für die Konstruktion des ersten Teils grundlegend ist.)

III. Die Reihe der *Tonstärken* besteht aus den sechs Grundelementen ppp p mp mf f fff, die durch Gradierungen (z. B. ppp < mp) und Schwelltöne (z. B. mf < >) vermehrt werden.

IV. Die Dimension der „*Dichte*“ bezeichnet die Anzahl der gleichzeitig erklingenden Töne, von eins–fünf abgestuft. Sie wird hier auch zu einem besonderen Zweck verwendet, nämlich zur *Artikulation des Einzelklanges*. Durch rhythmisch gegeneinander verschobene Setzung desselben Tones in den Instrumenten einer Gruppe wird dem Einzelklang eine vibrierende Qualität verliehen, die für das Gepräge dieses Stückes sehr charakteristisch ist (s. Notenbeispiel 1).

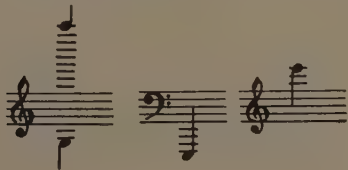
V. Für die Streicher sind folgende Spielkategorien eingeführt: normal (N), arco (AR), am Steg (AST), flautato (FL)⁺, col legno (CL), col legno battuto (LB), flageolet, pizzicato (PZ). Die Etablierung dieser Elemente und ihrer Kombinationen miteinander (z. B. LB AST flageolet) ergibt eine sehr große Anzahl verschiedener Spielarten; deren systematische Verwendung scheint mir als Erweiterung der Spielmöglichkeiten für die Streicher sehr bedeutsam.

(+ flautato erscheint immer nur ppp; es darf nicht mit „auf dem Griffbrett“ verwechselt werden. Es wird durch ein rasches, sehr leichtes Durchziehen des Bogens erzeugt, das einen hauchartigen Klang hervorbringt; es kann auch AST erfolgen. Zwecks dynamischer Entfaltung dieser Kategorie werden die Holzbläser eingesetzt, die deren Gebrauch die ganze dynamische Skala hindurch von ppp–fff ermöglichen.)

VI. Die *Temporeihe* enthält im ersten Teil fünf Elemente: Viertel = 104, 80, 76, 60, 50; im zweiten vier: Viertel = 84, 54, 44, 40. Durch *accelerando* und *rallentando* werden Übergänge zwischen den Tempokategorien hergestellt.

VII. Die *Gruppierung in Takte* wird im ersten Teil von der Reihe 5–4–3–2–1 bestimmt; im zweiten bleibt sie undeterminiert.

VIII. Das *Register* umfaßt 5 Oktaven im Orchester 4 1/2 in der Solo-Stimme



Seine Verwendung wird teils nach dem Prinzip 1–2–3–4–5 determiniert, teils durch die dynamische Komponente, so daß einer größeren dynamischen Entfaltung ein weiteres Register entspricht.

Einige Beispiele werden illustrieren, wie sich diese serielle Planung konkret darstellt.

Für die Konstruktion des ersten Teils (Takt 1–80=155–234) sind zwei Prinzipien unab-

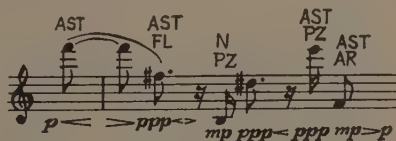
hängig voneinander maßgebend, nämlich die Steuerung durch die *Permutationstabelle*, die sich auf zwölf Elemente bezieht (Reihe der Tonhöhen I, Tondauer II, Tonstärke III, hier fff, f, mf, mp, p, ppp, ppp < >, mf > ppp, f > mf, ppp < mf, mp > ppp, mp < >) und das *numerische Prinzip* 5–4–3–2–1, das die anderen Dimensionen (qualitative Komponente von II, IV, V, VI, VII, VIII) regelt. Jedoch durchdringen sich diese beiden Prinzipien dialektisch, und aus dieser Dialektik resultieren „*Variante*“, welche die Struktur auflockern. Die Tonreihe wird fortlaufend abgerollt, aber, wie schon erwähnt, wird die Reihenfolge durch die quantitative Determination der Tondauer verändert. Am Anfang des Stückes (Takt 1, 2) führt das zu folgender Ordnung: c, b, cis, d, h, es, f, a, e, gis, g, fis. Die Reihe 5–4–3–2–1 wird in allen Dimensionen von ihrer rückläufigen Form 1–2–3–4–5 ergänzt, so daß ein fortwährendes Abnehmen und Ansteigen aller Quantitäten sich vollzieht. Die Taktgruppierung für Takt 1–34 ist folgende:

5/ 4/ 3/ 2// 1/ 2/ 1/ 3/ 1/ 1/ 4/ 1/ 5//
Orchester Solo + Orchester

In den ersten fünf Takten erscheinen alle Elemente in der Ordnung 5–4–3–2–1 1–2–3–4–5; in den folgenden vier Takten 4–3–2–1 1–2–3–4, dann 3–2–1 1–2–3 und 2–1 1–2. An Stelle von 1 steht im Orchesterteil eine Pause. Wo fünf Töne erscheinen, werden alle fünf rhythmischen Einheiten angewendet (1/7, 1/6, 1/5, 1/4, 1/3), bei vier Tönen entfällt 1/3 usw. Stellen größter Dichte ist die weiteste dynamische Spannung zugeordnet (p–fff), die sich proportional zu den anderen Größen verringert. Das Tempo setzt auf dem Höhepunkt Viertel = 104 ein, verringert sich an der Stelle der geringsten Dichte (Takt 3, zwei Elemente und Pause an Stelle von 1) zu Viertel = 80, um dann wieder zu Viertel = 104 anzusteigen (s. Notenbeispiel 1: Takte 1–5, S. 294).

Die Solo-Violine wiederholt die Konstruktion der ersten 14 Takte, ins Horizontale umgelegt. Gemäß der Taktgruppierung sind Gruppen von zwei bis fünf Noten zusammengefaßt (Takt 15–34). Zu den Spielkategorien tritt in der Solo-Geige das Pizzicato (Normal und am Steg) hinzu, das immer einzelne rhythmische Einheiten artikuliert (Notenbeispiel 2: Takt 16).

Beispiel 2



Die Artikulation des Einzelklanges vollzieht sich jetzt in der Weise, daß die Töne der Solo-Geige durch Flageolets im Orchester wiederholt werden (Notenbeispiel 3: Takt 29–33, S. 295).

Nach Ablauf dieses Systems tritt eine „*Variante*“ in der numerischen Reihe ein, die zu 5, 1, 4, 2, 3

Beispiel 3

Beispiel 4

permutiert wird; Solo und Orchester werden nun rückläufig zueinander gruppiert (Takt 35–80).

Solo	5	4 1	2 1 3						
Orchestrer	3 2	4		5	5	4	3	2	1

Die „Variante“ beeinflusst in entsprechender Weise auch die anderen Dimensionen.

Beispiel 5

Der zweite Teil (Takt 81–154, 235–308) weist bedeutende „Varianten“ in der Konstruktion auf. Das numerische Prinzip 5–4–3–2–1 verschwindet nunmehr. Die Tonreihe ist so angeordnet, daß einer abnehmenden Reihe von geraden Zahlen im Orchester eine zunehmende von ungeraden im Solo entspricht und umgekehrt:

Orchester	12	10	8	6	4	2	Takte 81–113
Solo	1	3	5	7	9	11	
Solo	12	10	8	6	4	2	
Orchester	1	3	5	7	9	11	Takte 114–154

Von den fünf rhythmischen Einheiten werden nur $1/3$, $1/5$, $1/7$ verwendet, die der Solo-Stimme nach folgendem Schema zugeordnet sind:

1	3	5	7	9	11
$1/3$	$1/5$	$1/7$	$1/3$	$1/5$	$1/7$
12	10	8	6	4	2
$1/7$	$1/5$	$1/3$	$1/7$	$1/5$	$1/3$

Die Artikulation des Klanges wandelt sich hier aus dem Übereinander ins Nacheinander, in dem der Hauptnote Tonwiederholungen in kleinsten Dauerwerten entweder vorangehen oder folgen, und zwar eine für Dauerwerte von 1–4, zwei für 5–8, drei für 9–12. (An Stelle der wiederholten Töne können auch Pausen eintreten. Das ist einer der Fälle, wo die Determination zugunsten von Überlegungen musikalischer Gestaltung durchbrochen

wird.) Die Spielkategorien vermehren sich in diesem Teil um das *col legno* und *col legno-battuto*, beide normal und am Steg. Die artikulierenden Tonwiederholungen werden immer durch die „perkussiven“ Spielarten des *Pizzicato* und *col legno battuto* ausgeführt (Notenbeisp. 4: Takt 145–149, S. 295).

Das Tempo enthält die vier Elemente Viertel = 40, 44, 54, 84.

Am Ende dieses Abschnitts (Notenbeispiel 5: Takt 153–154, S. 295) beginnt die rückläufige Wiederholung des ersten Teils, dem die des zweiten folgt. Das Prinzip der rückläufigen Symmetrie, das sich sozusagen in jeder Zelle des Werks vorfindet, wird auf die Struktur als ganze ausgedehnt.

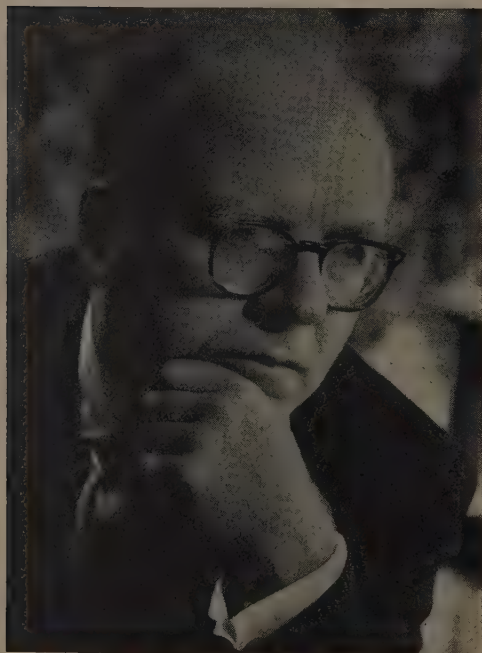
Die komplizierte rhythmische Konstruktion, das Erscheinen so vieler, zum Teil noch ungewöhnlicher Spielkategorien, kombiniert mit sehr fein abgemessenen dynamischen Abstufungen — all das macht die Realisierung dieser Partitur zu einer äußerst schwierigen Aufgabe.

Wolfgang Fortner 50 Jahre

Ernst Laaff

Vor vier Jahren schloß ich meinen Artikel über Wolfgang Fortner für die Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ mit einem Hinweis

WOLFGANG FORTNER



auf seinen damals noch fehlenden Beitrag auf dem Gebiet der Oper: „Gab schon das Ballett ‚Die weiße Rose‘ Zeugnis von einer starken dramatischen Begabung und der Fähigkeit, bildhafte Musik zu schaffen, so deuten die beiden oratorischen und musik-dramatischen Szenen auf Fortners Tendenz zum neuen Musiktheater. Hierfür ist von ihm gewiß noch ein wesentlicher Beitrag zu erwarten, zumal die eigenwilligen Lösungen des Wort-Ton-Problems im Bereich seiner chorischen wie solistischen Vokalmusik auf derartige Bestrebungen hinweisen.“ Inzwischen hat Fortner noch vor seinem 50. Geburtstag mit seiner in diesem Jahr in Köln uraufgeführten lyrischen Tragödie „Bluthochzeit“ nach Lorca diesen bedeutsamen Beitrag geleistet und sich nunmehr in allen Formen musikalischen Schaffens erfolgreich und vorwärtstführend ausgewiesen.

Am 12. Oktober 1907 wurde Wolfgang Fortner in Leipzig geboren. Nach dem Abitur studierte er am dortigen Konservatorium bei Hermann Grabner Komposition und an der Universität bei Theodor Kroyer Musikwissenschaft. Kirchen- und Kammermusik stehen am Beginn seiner schöpferischen Arbeit. Von 1931 bis 1954 wirkt er als Kompositions- und Theorielehrer am Evangelischen Kirchenmusik-Institut in Heidelberg, dann geht er als Leiter einer Kompositionsklasse an die Musikakademie in Detmold und schließlich in gleicher Eigenschaft an die Musikhochschule in Freiburg (Breisgau). Nicht wenige seiner Schüler — darunter Hans Werner Henze — haben es bereits zu Ruf und Namen gebracht.

Man würde jedoch der Vielseitigkeit von Fortners Persönlichkeit nicht gerecht, wenn man in ihm nur den Komponisten und Lehrer sähe. Frühzeitig trat er bereits als Dirigent hervor. In Heidelberg gründete er 1935 ein Kammerorchester, um selten gespielte alte und neue Musik im In- und Ausland bekannt zu machen.

Dort entsteht auch durch seine Initiative nach dem Zweiten Weltkrieg eine Konzertreihe „Musica viva“, in der er sich tatkräftig für das exponierte neue Schaffen einsetzt. Seit der Eröffnung des Kranichsteiner Musikinstituts ist er – wie später in Salzburg – aktiv und anregend im Rahmen der alljährlichen Ferienkurse für die junge Komponistengeneration tätig. Darüber hinaus vertritt er im Beirat der GEMA die Interessen der Komponisten. Kürzlich wurde er zum Präsidenten der deutschen Sektion in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ernannt.

Diese Vielseitigkeit mußte sich auch im Schaffen widerspiegeln. Schon die Reichweite seiner Textwahl – von Catull bis Rilke und Brecht –, mehr noch die der Besetzung und der verwendeten Formen – von der Suite, Toccata und Fuge bis zur Serenade, zum Capriccio, zur Fantasie, Konzert und Sinfonie, nicht zuletzt zu neuen Gestaltungsprinzipien wie dem Song, den Exerzitien oder der dramatischen Szene – ist dafür Zeugnis.

Für den, der das Schaffen des nunmehr Fünfzigjährigen überblickt, gliedert es sich klar in zwei Perioden. Den entscheidenden Wendepunkt führte Fortners Auseinandersetzung mit der Zwölftönigkeit nach 1945 herbei, deren Ergebnis zuerst in

der Partie des Zwerges im Ballett „Die weiße Rose“ sichtbar wurde. Während die vor 1945 entstandenen Werke trotz persönlicher Haltung in innerer Bindung zu der von Strawinsky und Hindemith inspirierten klassizistischen Tendenz des neuen Stiles bleiben, führt in der zweiten Schaffensepoche die erweiterte Tonalität gradlinig bis zur Atonalität seiner Sinfonie; seine einstige Vorliebe zum Kontrapunkt und zur Polyphonie wandelt sich zum linearen Denken in zwölftönigen Reihen, wie es die „Elegien“ oder die B–A–C–H-Phantasie eindrucksvoll belegen. Dabei kettet er sich keineswegs sklavisch an Schönbergs Prinzip, sondern entwickelt durchaus eigene Gestaltformen. Es wäre jedoch falsch, zu glauben, daß der Zwölftöner Fortner heute die Früchte seiner ersten Schaffenszeit für überholt hielt; auch er sieht klar, daß Arbeiten wie das virtuos-weltmännische Violinkonzert oder die expressive Sinfonie unvermindert ihren Wert behalten. Bei aller Neuartigkeit seines bislang letzten Werkes, seiner Oper, bleibt gerade in ihr stets spürbar, daß der darin mutig eingeschlagene Weg in musikalisches Neuland, der zu außergewöhnlich interessanter Behandlung des Wort-Ton-Problems und dramatisch so spannungsreicher Szenenverdichtung führte, nur von einem Autor so überzeugend beschritten werden konnte, der sich in intensiver Schulung und mit kritischer Intelligenz das zuverlässige handwerkliche Rüstzeug erworben hatte. Der 50jährige Fortner bewies hier erneut, daß echter Fortschritt eines vorwärtsweisenden Geistes auf dem Boden der Tradition nicht ohne unendlichen Fleiß errungen wird.

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„The Score“, London, Juni 1957

Sehr inhaltsreiche Festnummer zu Strawinskys 75. Geburtstag: Reizvolle persönliche Beobachtungen aus dem intimen Leben des Meisters (Robert Craft). Notiz über Strawinskys Deklamation des Englischen (Henry Boys). Studie über Strawinskys Rhythmik (Hans Keller). Allgemeine Betrachtungen zu Strawinskys Stellung in der musikalischen Welt (Roger Sessions). Strawinskys Anwendung der Zwölftontechnik (Roberto Gerhard). Über Strawinskys Mitwirkung in der Pariser Kompositionsklasse Nadja Boulangers 1935/36 (Maurice Perrin). Strawinskys Revisionen früherer Werke (David Drew).

„Music and Letters“, London, Juli 1957.

Ausführliche analytische Studie über Vaughan-Williams' 8. Sinfonie (Hugh Ottaway). Bemerkungen zur Kompositionstechnik in Weberns späterer Kammermusik (Colin Mason). Neue Musik auf Schallplatten (Humphrey Searle).

„The Juilliard Review“, New York, Frühling 1957.

Geburtsartikel für Strawinsky mit interessanten Bemerkungen über die Beziehungen Debussys zu dem jungen Musiker (Jacques de Menasce). Über Strawinskys Orchestrationsstil (Jacob Druckmann). Über amerikanische Filmmusik (Walter H. Rubsamen). Der amerikanische Komponist Vittorio Giannini und seine Beziehungen zur Romantik (Robert Parris).

„Ricordiana“, Mailand, Mai 1957.

Kurzbiographie des französischen Komponisten Henri Dutilleux (Marcel Schneider). Über die Bedeutung der allgemeinen Steigerung der Geschwindigkeiten für die Musik (Alceo Toni).

„Musica“, Paris, Februar/April 1957.

Debussys „Sebastian“ in der Großen Oper (Georges Hirsch). Gespräch mit André Jolivet (Henri Gaubert). Kritische Bemerkungen zu neuen Ravel- und Stra-

winsky-Schallplatten (Claude Frissard). Die Oper „Capriccio“ als geistiges und künstlerisches Testament von Richard Strauss (Antoine Goléa). Schallplatten zeitgenössischer französischer Komponisten (Claude Frissard). Kurzbiographie von Germaine Tailleferre (José Bruyr). D'Annunzio und „Le Martyre de Saint Sébastien“ (Antoine Goléa). Persönliche Erinnerungen an Richard Strauss (Gustave Samazeulh).

„Arts et Musique“, Genf, Juli 1957.

Über den Kongreß der Jeunesses Musicales in Wien (Jean-Pierre Métal). Frank Martin und Ernest Ansermet (William Rime).

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Juni 1957.

Der bekannte Wiener Pianist Friedrich Gulda tritt energisch für den Jazz ein als eines der wirksamsten Mittel zur Erweckung des Interesses an Neuer Musik.

Kurzbiographien der österreichischen Komponisten Walter Andreß (Erik Werba) und Armin Kaufmann (R. Fr. Brauner).

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Juli 1957.

Über „Le Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez (Friedrich Saathen). Zur neuen Debussy-Biographie von Victor Seroff (A. J. Patry). Über Schönbergs Oper „Moses und Aron“ (Willi Reich). Nachruf auf Robert Oboussier (Jean Binet). Probleme der Filmmusik (Edgar Schall).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Juni/Juli 1957.

Über holländische Jugendmusik (Wouter Paap). Einführung in Strawinskys Oper „The Rake's Progress“ anlässlich ihrer Aufführung beim diesjährigen Holland Festival (Joseph Wouters).

Willi Reich

Melos berichtet:

Theoretiker des Zufalls

Junge Komponisten dozieren bei den Darmstädter Ferienkursen

Zum zwölften Male fanden die Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik statt, die sich von Jahr zu Jahr zu einem Manifest und Forum der seriellen Avantgarde entwickelt haben. Der Sinn der Veranstaltung ist, den jungen, noch unbekannten Komponisten eine Möglichkeit zu geben, ihre ersten, manchmal noch im Stadium von Experiment und Doktrin verhafteten Werke aufzuführen. So wurden diesmal in den Programmen der insgesamt 8 Orchester- und Kammerkonzerte Werke der Wiener Schule von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern neben die Kompositionen der jungen Generation gestellt, gleichsam als Vorbild und Maßstab; eine Nachbarschaft, die dem kritischen Publikum Urteil und Stellungnahme erleichterte, für die jungen Komponisten aber ein sehr harter Prüfstein war. Besonders das geniale Idol der seriellen Entwicklung, Anton Webern, wurde durch die Vielzahl seiner Epigonen und derer, die seine Musik zum Ausgangspunkt ihres Schaffens nahmen, in einsame Höhe gerückt. Aber nicht nur im musikalischen Teil, sondern auch in Referaten und Werkanalysen der Dozenten Hermann Scherchen, Henri Pousseur und Luigi Nono stand Weberns Werk und das Problem der Interpretation seines Schaffens im Mittelpunkt der Ausführungen.

Im Gegensatz zu Weberns vollständiger Zurückhaltung gegenüber jeglicher theoretischer oder handwerklicher Erörterung seines kompositorischen Arbeitsprozesses gab der Kölner Komponist Karlheinz Stockhausen in seiner umfangreichen Vortragsreihe „Über die Methodik des neuen Denkens“ einen vollständigen Einblick in die handwerkliche Entwicklung der seriellen Musik seit der Einführung der Zeitdimension in die musikalische Struktur durch Olivier Messiaen. Dieser Vortragszyklus bildete den Kernpunkt der theoretischen Seite der Darmstädter Kurse,

zumal er auch das aktuelle Problem der Krise der Instrumentalmusik behandelte.

Der Begriff der Zeit bzw. der Zeitdauer, seine Anwendung in der Musik sowie die Relation von Zeitdauer zu Tonhöhe wird von Stockhausen von Grund auf neu untersucht und das Gefühl für die Zeitproportion innerhalb des musikalischen Verlaufes ins Bewußtsein gerückt. Es soll beim Hörer ein Empfinden für Zeiträume sowie für ihre Relationen zueinander geweckt werden.

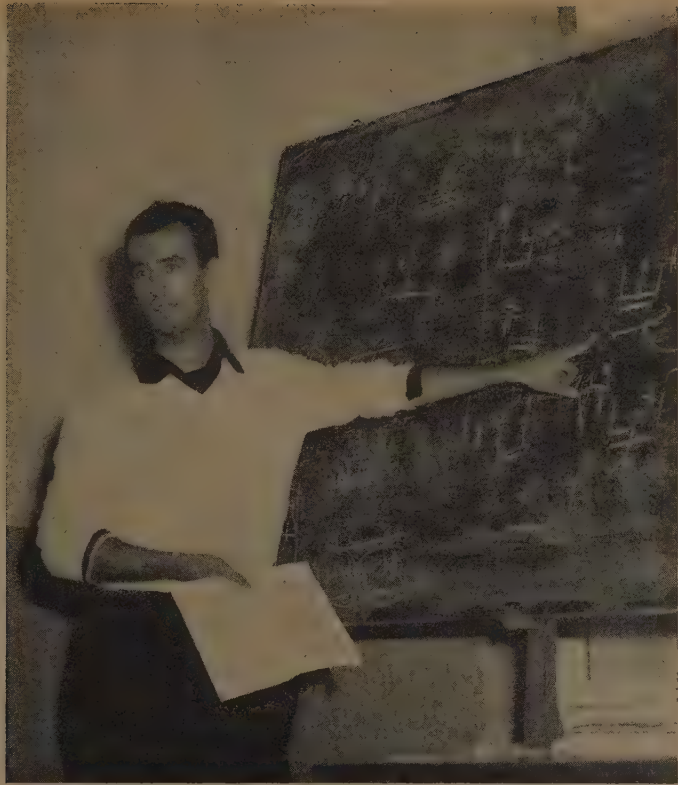
Für den Komponisten tauchen zusammen mit der Verwendung der Zeitdimension in der Kompositionsstruktur Probleme der Dichte einer musikalischen Aussage auf, die nur durch besonders schöpferischen Raumsinn gelöst werden können.

Periodizität und Metrik werden bei der Organisation der Zeit zugunsten einer flächigen komplexen Ausdrucksweise aufgegeben. Hier stellt sich eine Parallelität der Klangauffassung zur elektronischen Musik dar. Stockhausen ist überzeugt, daß der aktuelle Hörer diese Umstellung des Musikerlebnisses weniger durch Werkanalyse als durch konzentrierte Empfindungsquantität vollziehen kann.

Die Durchorganisation sämtlicher Tönelemente wird konsequent weitergeführt. Von ihr werden nicht nur Tonhöhe, Dynamik und Zeitdauer, sondern ähnlich wie bei der elektronischen Musik Klangfarbe bzw. die Anschlags- oder Spielmöglichkeiten der einzelnen Instrumente erfaßt. Im Vokalen werden sämtliche Stadien der Tonerzeugung vom Sprechen über das Singen mit Text zum instrumental Singen funktionell in das Komponieren einbezogen.

Eine solche Kompositionstechnik mußte konsequenterweise zu einer vollständigen Erstarrung jeglicher musikalischen Aussage wie auch ihrer Interpretation werden.

LUIGI NONO



Stockhausen erkennt diese Gefahr deutlich; er sagt wörtlich: „Beim Instrumentalisten führte das in eine Situation, in der er fast zum Maschinenersatz wurde. So exakt wurde gemessen, daß es in Bereiche umschlug, die ihm gar nicht mehr eigen waren. Er zählte immer genauer, metronomisierte, und immer weitere Grade der Differenzierung wurden gemessen. Es ist auch eines der wesentlichsten Kriterien unserer letzten Entwicklung, daß dies genau in die Elektronik führt. Dort gilt *nur* das Maß, der Zollstock, die Uhr, und es schien, als sei damit eine neue Entwicklung angebahnt, in der die Medien, die Vermittler, ausgeschlossen sein würden.“

Stockhausen ist überzeugt, daß eine Instrumentalmusik neben einer elektronischen Musik existieren kann, wenn die Ausdrucksweise der beiden verschiedenen Gebiete ganz klar abgegrenzt ist. „In der elektronischen Musik sollen Generatoren, Magnetophon und Lautsprecher das hervorbringen, was kein Instrumentalist je vermöchte. Im Instrumentalen dagegen soll der Spieler mit Hilfe von Instrument und Notenbild das erzeugen, was keine elektronische Musik je hervorbringen, nachahmen oder wiederholen könnte.“

Unter dieser Forderung des Unnachahmbaren und Unwiederholbaren, typisch Instrumentalen versteht Stockhausen, daß dem Interpreten Freiheiten der Wiedergabe eingeräumt werden, die bereits beim Komponieren mit einkalkuliert wurden. Diese Freiheiten erstrecken sich an bestimmten Stellen auf Dynamik und Tempo, welches der Spieler unter anderem seiner Atem-, Spiel- oder Reaktionsfähigkeit unterordnen kann. Mit Hilfe von größeren Komplexen

von Vorschlagsnoten, Instrumentalschwierigkeiten, deren Ausführung eine Periodizität oder Metrik aufheben muß, werden auch im Detail dem Spieler zeitliche Freiheiten gestattet.

Das Klavierstück Nr. 11 von Stockhausen ist die erste Realisation einer solchen Kompositionsforderung. In diesem Werk sind 19 Notengruppen auf einem größeren Notenbogen unregelmäßig verteilt. Jede Gruppe ist mit jeder der anderen 18 Gruppen verknüpfbar, kann also auch mit jeder der insgesamt sechs Geschwindigkeiten, Grundlautstärken und Anschlagsarten gespielt werden. Der Interpret nimmt dadurch aktiv an der Formgestaltung der Komposition teil. Auch sind mehrere Realisationen möglich. Die Forderung Stockhausens an die Instrumentalmusik ist erfüllt: das Werk ist in der gleichen Form nie wiederholbar.

Dieses improvisiert wirkende, sich scheinbar zufällig ergebende Interpretationsmoment ist in Wirklichkeit gesteuerter, kontrollierter Zufall, in der Fachsprache „Aleatorik“ genannt. Das Problem des Zufalls, der Aleatorik, taucht nicht nur bei Stockhausen, sondern auch bei mehreren anderen Komponisten der jungen Generation auf. So wurde innerhalb der Ferienkurse ein Vortrag des bekannten französischen Komponisten Pierre Boulez in der deutschen Fassung von Heinz Klaus Metzger verlesen. Das Thema: „Alea — der Zufall in der Musik“.

Auch Boulez erkennt deutlich die Gefahr einer Erstarrung der kompositorischen Funktion und stellt fest: „Das Komponieren möchte zur vollkommensten, spiegelglatten, unantastbarsten Objektivität werden.“

Und mit welchen Mitteln? Das Schema tritt ganz einfach an die Stelle der Erfindung; die Imagination beschränkt ihre Dienstleistung darauf, einen komplexen Mechanismus zu erfinden, der es seinerseits übernimmt, die Mikro- und Makro-Strukturen zu zeitigen, bis schließlich die Erschöpfung der Möglichkeiten das Ende des Werkes signalisiert. Bewundernswerte Sicherheit und ein jähes Alarmzeichen zugleich. Die Vorstellungskraft hütet sich dabei, irgendwo unterwegs, auf offener Strecke zu intervenieren: sie würde die Absolutheit des Entfaltungsprozesses stören und menschlichen Irrtum in die so perfekt abgeleitete Formation einführen. Wir geraten in einen statistischen Ablauf, der sich von beliebigen anderen in nichts auszeichnet."

Schon die bisherige Interpretation kannte den Zufall, die Aleatorik, die sich oft durch mangelnde Präzision oder durch Willkür der Wiedergabe einstellte. Diesem „Zufall aus Versehen“ stellt Boulez einen „Zufall durch Automatisierung“ entgegen.

So sehr Boulez die Einführung der Aleatorik in den musikalischen Ablauf bejaht, so warnt er jedoch vor ihrer Anwendung im Zusammenhang mit der Übernahme einer orientalisch getünchten Philosophie. In diesem Fall dient der Zufallsmoment nur der Maskierung fundamentaler Schwächen der Kompositionstechnik. Man überläßt sich aus Konfusion oder uneingestandener Schwäche einer kindlichen Magie. Auch warnt Boulez davor, den Zufall nur deswegen zu suchen, um einer überzückelten Objektivität, dem Zahlenfetischismus zu entinnen.

Wie kam es überhaupt zur fortschreitenden Präzisierung des „Zufalls“? Boulez schreibt: „Schließlich ist nach klassischen Begriffen Komposition das Resultat unausgesetzter Entscheidung. Habe ich nicht selber oft genug gesagt: Komponieren heißt, von einer Lösung zur anderen — innerhalb gewisser Netze von Wahrscheinlichkeiten — zu Entscheidungen genötigt zu werden. Die Willkür greift ein, um gewisse Strukturentwürfe wirksam werden zu lassen, die so lange amorph bleiben, bis sie dank ihrer Ausarbeitung den Charakter erfahrener Notwendigkeit gewinnen. Indes führt in diese Ausarbeitung auch und stets der Zufall hinein. „Verloht“ sich diese Möglichkeit eher als eine andere? Gewiß: weil man sie an diesem Punkt der eigenen Entwicklung so und nicht anders gefunden hat! Meiner Erfahrung zufolge ist es unmöglich, alle Möglichkeiten vorauszusehen, die an einem Ausgangsmaterial eingezeichnet sind. So genial man auch immer wäre in derartiger Vorahnung, in solchem Blicke der Einschätzung — der Expertise —, scheint mir vor allem, das Komponieren wäre damit vorab seiner eminentesten Tugend beraubt: der Überraschung. Ohne Mühe mag man sich die Langeweile einer Allwissenheit und Allmacht vorstellen, die unterwegs nichts mehr erst aufzudecken hätte. Komposition ist es sich schuldig, in jedem Augenblick eine Überraschung in Bereitschaft zu halten, trotz aller Rationalität, die man im übrigen sich auferlegen muß, um etwas Gediegenes zustande zu bringen."

Soll nun der Zufall in einem orientierten Zusammenhang in den Begriff der Struktur selbst aufgenommen werden, so genügt dieses elementare Stadium eines orientierungslosen Automatismus nicht mehr. Boulez verlangt subtilere Differenzierungen und Begriffe wie die der bestimmten und unbestimmten Struktur. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Entwicklung der

„Chance“ im Komponieren zu einer fraglos differenzierteren führen kann, als es bis jetzt besteht.

Boulez kommt dann auf die Rolle des Interpreten bei einer solchermaßen konzipierten Musik zu sprechen: „Wenn es sich nur um einen Ausführenden handelt, gibt es ohnehin keine Schwierigkeiten, es sei denn, daß er mehr Initiative als früher zeigen muß, denn diese Mitarbeit wird ihm vom Komponisten abverlangt. Eine Anzahl von Zeichen, verschiedene typographische Charakteristiken geleiten den Interpreten sicher in die Situation der Wahl, wo er sich entscheiden muß. Handelt es sich um zwei Instrumentalisten, so bleibt das Problem praktisch doch unverändert, nur daß eine Vereinbarung über gemeinsame Signale und Anhaltspunkte hinzutritt. Überlagert beispielsweise ein feststehendes Tempo des einen Instrumentes sich mit einem variablen Tempo des anderen — einem *Accelerando* etwa —, so wird die Angabe der Begegnungspunkte der beiden Strukturen genügen, denn diese Punkte sind vom Komponisten mit eben jener mehr oder minder großen Präzision kalkuliert, die er an dieser Stelle wünscht. Die einfache Vertrautheit wird rasch gegenüber dem anfänglichen Gefühl der Verlorenheit zum Zuge kommen, welches sich immerhin einstellen mag, wenn ein Musiker mit seinem Partner nicht mehr durch eine strikt synchrone Metrik verbunden ist. Hat man schließlich eine so konzipierte Musik zu dirigieren, so besteht die Aufgabe wesentlich darin, Zeichen zu geben, die eine mit den Musikern genau besprochene Konvention in sehr spezialisierte Signale verastelt. Muß aber im Orchester eine ganze Gruppe von Musikern in ein variables Tempo gehen, so wird man sie einem Konzertmeister oder einem Assistenzdirigenten anvertrauen, der bei aller Fluktualität doch stets am Hauptdirigenten sich orientieren muß."

Die Tatsache, daß der Interpret nicht verleugnet oder abgeschafft werden soll, sondern in den schöpferischen Vollzug einbezogen wird, ist für Boulez eines der Hauptargumente gegen den Vorwurf der Entmenslichung, den man seiner Meinung nach früher oder später dieser neuen Konzeption der musikalischen Struktur machen wird.

Wie war nun die Reaktion der Darmstädter Zuhörer auf diese Wendung der seriellen Musik, die sich zwar langsam und konsequent vollzogen hat, jedoch für die meisten Anwesenden überraschend kam? Eine Reaktion blieb zunächst aus, da sprachliche Schwierigkeiten zu überwinden waren, nicht nur für die der deutschen Sprache mehr oder weniger mächtigen Ausländer, sondern auch für die übrigen Teilnehmer, die Mühe hatten, den Formulierungen Stockhausens zu folgen, der sich nicht nur neuer Wortbildungen, sondern teilweise einer komplizierten Ausdrucksweise bediente.

Zum Schluß soll noch die Vortragsreihe von Theodor W. Adorno über die „Kriterien der Neuen Musik“ erwähnt werden. Der bekannte Musikphilosoph lehnte einen ästhetischen Pluralismus ab und bekannte sich zu dem seriell eingeschlagenen Weg, wobei er jedoch vor der Erstarrung des zu stark durchorganisierten Materials warnte und dieser Gefahr die lebendige Musikalität Schönbergs gegenüberstellte. Starke Polemik verursachte seine Ablehnung des Neoklassizismus und sonstiger gemäßigter musikalischer Strömungen — die konsequente Folgerung der von ihm angewandten Hegelschen Dialektik.

Hilmar Schatz

Des „Simplicius Simplicissimus“ neue Gestalt

Das Mannheimer Nationaltheater hat sich gegen Ende seiner ersten Halbjahresspielzeit im neuen Haus noch einmal der zeitgenössischen Oper angenommen: der beiden Einakter „Simplicius Simplicissimus“ von Karl Amadeus Hartmann und „Heimkehr“ von Marcel Mihalovici. Da auf der Bühne des eigentlichen Opernhauses Werner Krauß den „König Lear“ als Stargast des Mannheimer Ensembles spielte, zog man mit den Opern ins Schauspielhaus und nutzte dort auch gleich die technischen Verwandlungsmöglichkeiten aus. Denn dieses kleine Haus im Komplex des neuen Nationaltheaters ist als Guckkasten-, Podium- und Arena-Bühne bespielbar. Joachim Klaiber, der Regisseur dieses Abends, entschied sich für die Podiumbühne, erreichte dabei aber eine nur zum Teil voll befriedigende szenische Lösung. Beim „Simplicius“ jedenfalls drängte sich der Eindruck auf, daß das Werk, ungeachtet seiner epischen Grundlage, in einer weniger in die Breite laufenden, vielmehr gleichsam durch einen Richtstrahler gebündelten Inszenierung an Schlagkraft gewinnen könnte. Die Relation: Werk — Aussage — Raum stimmte nicht immer ganz, das Geschehen verlor sich streckenweise auf der von Paul Walter ausgestatteten Bühne, die Technik — Lichtbildprojektionen über die Greuel des Dreißigjährigen Krieges, Tonbandwiedergaben der Worte des kommentierenden Sprechers in die Ouvertüre hinein — lenkte vom menschlichen Anliegen der Oper ab, statt zu ihm hinzuführen.

Nichtsdestoweniger erwies das Stück auch hier seine geistige und künstlerische Eindruckskraft. Mannheim stellte im übrigen zum ersten Male die Neufassung des 1948 in München konzertant und 1949 in Köln szenisch uraufgeführten „Simplicius“ vor. Gegenüber der ersten Ausgabe hat Hartmann sein Werk recht glücklich zu größerer Einheitlichkeit im Formalen gebracht: die bislang gesprochenen Dialoge wurden durchkomponiert, sechs Bilder zu drei Szenen verschmolzen, wobei zum Beispiel das dritte Bild des

zweiten Teils (die Schlacht bei Gelnhausen) ebenso wie das Landsknechtlied des dritten Teils ganz wegfielen. Dazugekommen sind eine aus dem Material der Oper geformte, breit angelegte Ouvertüre, ein „Vorspiel zum zweiten Teil“ und eine orchestrale Schlußapotheose. Das Instrumentarium (bisher Bläser und solistisches Streichquintett) ist auf großes Orchester mit vollem Streichersatz angelegt. Das Werk bietet sich jetzt zwar zu Beginn ein wenig breit, zu sinfonisch betont, dar, wirkt jedoch geschlossener und weniger zerrissen.

Hartmanns Musik bleibt auch in der Neufassung expressiv, wirkungsmächtig, erfüllt, weit mehr als formale Spielerei, vielmehr in seelischer Aussage dem Szenarium (nach Grimmelshausens berühmtem Roman) zustrebend. Karl Fischers musikalische Einstudierung war sehr um Sauberkeit bemüht, gab nur noch nicht ein Letztes an Spannkraft und Prägnanz. Ein großartiger Simplicius: Eva Maria Goergen, eine neu nach Mannheim engagierte jugendliche Sopranistin, neben der im altvertrauten Ensemble eigentlich nur noch Willibald Vohlas Landsknecht und Hasso Escherts Eremit voll bestanden.

Bei der „Heimkehr“, Mihalovicis Operneinakter nach einem Textbuch K. H. Ruppels, gelang die szenische Wiedergabe durch Klaibers Regie und in Paul Walters inspiriertem Bühnenbild ungemein eindrucksvoll. Zwar hat das allzu lehrhafte, ganz auf den Funk zugeschnittene Werk keineswegs das musikalische und szenische Gewicht des Hartmannschen „Simplicius“, auch nicht die Formkraft und das Strahlvermögen, doch vermochte die Mannheimer Aufführung — mit Gertrud Jahoda, Hasso Eschert und Willibald Vohla in den Hauptrollen — das humanitäre Anliegen, die versöhnliche Geste sympathisch herauszustellen. Karl Fischer und das Nationaltheater-Orchester musizierten mit Sorgsamkeit und kluger Einfühlung in Mihalovicis ein wenig flächig anmutende Partitur. Das Publikum allerdings, das dem „Simplicius“ noch einigermaßen freundlichen Beifall gezollt hatte, schien sich bei der „Heimkehr“ zu langweilen.

K. H.

Berichte aus dem Ausland:

Sturmzeichen aus England

Gefährdete Orchester und verkürztes Drittes Programm

Die nähere — und fernere — Zukunft des englischen Musiklebens wird neuerdings wieder von allen, denen sie am Herzen liegt, mit Besorgnis diskutiert. Denn der bloße Fortbestand der großen Londoner und Provinz-Orchester ist — gewiß nicht erst seit gestern und heute — ernsthaft in Frage gestellt. Das Hallé-Orchester kann zwar demnächst auf sein hundertjähriges Bestehen zurückblicken und wurde aus diesem Anlaß bei den Edinburgher Festspielen gebührend gefeiert; gleichzeitig aber sah sich sein Geschäftsführer genötigt, die warnende Erklärung abzugeben, daß dieses angesehene und weit über England hinaus bekannte Orchester in seiner weiteren Existenz aufs bedenk-

lichste gefährdet ist. In ähnlicher Notlage befindet sich schon seit Monaten auch das London Philharmonic Orchestra. Und das Yorkshire Symphony Orchestra hat sich bereits vor etwa einem Jahr auflösen müssen. Die betrübliche Liste ließe sich noch durch die Aufzählung mehrerer anderer Beispiele verlängern. Die Gründe sind in allen Fällen die gleichen: alle diese Orchester können ein immer nur prekäres Dasein führen, weil sie nach wie vor von der „Hand in den Mund“ leben müssen. Sie sind keine staatlichen oder städtischen Orchester im kontinentalen Sinne, sondern ihren Satzungen wie wirtschaftlichen Grundlagen nach private Orchester, die größtenteils



Karlheinz Stockhausen

noch auf privates Mäzenatentum angewiesen bleiben — das es heute kaum mehr gibt. Zwar empfangen sie deshalb vom Staat oder von ihrer Heimatstadt jährliche Zuschüsse, aber diese behördlichen Spender stehen im Prinzip noch immer auf dem Standpunkt, daß ein Orchester sich aus eigenen Mitteln erhalten muß, und lassen sich nur schwer von diesem längst unhaltbar gewordenen Glauben abbringen. Daher werden die Gelder, die den englischen Orchestern von staatlichen oder städtischen Behörden zufließen, mehr oder weniger nach Gutdünken festgesetzt, wechseln in ihrer Höhe — oder Geringfügigkeit — von Jahr zu Jahr und können, zumindest theoretisch, jederzeit verweigert werden. Von dieser Möglichkeit wird leider auch praktisch öfters Gebrauch gemacht. Und daher von seiten der Orchester die ängstliche Eintönigkeit ihrer Programme: bei ständig gefährdeter Existenz muß man sich in erster Linie an den „Box Office Appeal“ halten, an Werke von erprobter Kassenzugkraft — und selbst für diese fehlt es oft an ausreichenden Proben.

Die einzige Stelle, die, von solchen Erschwerungen ungehindert, bisher ihre künstlerischen und kulturellen Aufgaben vorbildlich wahrnehmen konnte, war die British Broadcasting Corporation, genauer das Dritte Programm der BBC. Aber auch hier stehen jetzt größere und keine glücklichen Wandlungen bevor. Vom Herbst dieses Jahres an wird die Sendezeit des Dritten Programms aus Ersparnisgründen von 39 auf 24 Stunden wöchentlich eingeschränkt. Was die Programmgestaltung des Dritten Programms bisher auszeichnete, ja diesem in vieler Hinsicht seinen einzigartigen Charakter verlieh, das war die sinnvoll und großzügig

durchdachte Berücksichtigung alter wie neuer Musik, zumal aber dieser. So konnte man zum Beispiel im Laufe der letzten Monate in fünf ausführlichen Programmen eine Anzahl von Werken zeitgenössischer deutscher Musik hören, darunter Kompositionen von Harald Genzmer, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze, Kurt Hessenberg, Giselher Klebe, Ernst Pepping, Hermann Reutter, Heinz Schröter, Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann. Vier andere, jeweils längere Programme waren der gesamten, bisher vorliegenden Kammermusik von Michael Tippett gewidmet. Aus München wurde die Uraufführung von Hindemiths Oper „Die Harmonie der Welt“, aus Salzburg die von Rolf Liebermanns „Schule der Frauen“ übertragen. Über Hindemiths Oper schrieb die englische Kritik, daß sie ein dauernder und wesentlicher Beitrag zur modernen „Opera Seria“, über Liebermanns Oper, daß sie eine besonders geglückte und bedeutsame Bereicherung im Bestand der zeitgenössischen „Opera Buffa“ sei, wobei man namentlich auch die Verdienste von Heinrich Strobel's Libretto hervorhob.

Gleichzeitig aber verwies man auch darauf, daß die Sendungen solcher Opern- und Konzertwerke wie der hier genannten in Zukunft, bei den erheblich verkürzten Sendezeiten des Dritten Programms, ernstlich gefährdet, wenn nicht gar unmöglich gemacht seien. Der Verlust wird um so schwerwiegender, die künstlerische wie kulturelle Verarmung um so spürbarer sein, als es bisher vor allem, ja fast nur das Dritte Programm der BBC war, dem ein größeres Publikum in England eine vertiefte und vollständige Kenntnis moderner wie weniger bekannter, älterer Musik zu verdanken hatte.

Friedrich Walter

Uraufführungen in Salzburg

Der Musikkreis der Akademie Mozarteum feierte unlängst sein zehnjähriges Bestehen mit einer Festwoche Neuer Musik. Diese Vereinigung ist kein Verein, sondern ein freier Zusammenschluß von Studenten, Professoren, aber auch interessierten Laien mit dem Ziel, in wöchentlichen Zusammenkünften Neue Musik zu spielen, zu hören, zu diskutieren. Der Erfolg zeigte sich in der Festwoche, für deren Zustandekommen vornehmlich Cesar Bresgen, Gerhard Wimberger, allen Ausführenden und der Camerata academica unter der Leitung von Bernhard Paumgartner Dank zu sagen ist. Neben einem Eröffnungsvortrag über das Thema „Dreimal Ars nova — 1300 — 1600 — 1900“, den der Berichterstatter hielt, gab es Erst- und Uraufführungen von Werken junger Salzburger Komponisten und Aufführungen von Werken der Meister der Neuen Musik, wobei sich Anton von Webern mit seinem Konzert für neun Instrumente Opus 24 als eigentlich bewegendes Element und als zentrierender Pol wieder einmal offenbarte.

An dieser Stelle sei von zwei interessanten Uraufführungen die Rede, die beweisen, daß auch der in Salzburg lebende und wirkende Komponist im höchsten Maße zeitgenössisch sein kann. Irmfried Radauer gehört zu denjenigen jungen Komponisten, die mit schärfster Kontrolle und hellstem Bewußtsein die Entwicklung verfolgen und ihren eigenen Weg zielbewußt gehen. Er ist, ohne es sein zu wollen, originell.

Seine Musik „SIA-TSCHU“ nach Gedichten von Li-Pai-Pe und Wang-Seng-Yu ist ungewöhnlich und zugleich reizvoll in der Klangaufspaltung und in der inneren Dynamik. Man kennt viele Vertonungen der chinesischen Poesie in der Textgestaltung von Hans Bethge; sie sind meist romantisch-impressionistischer Nachklang. Davon ist hier keine Rede. Eine an sich sparsame Besetzung mit neun Instrumenten (Holz, Celesta, elektrische Gitarre, Harfe, Violine, Kontrabaß) und Schlagzeug dient nicht zur Untermalung, sondern ist Part der Gestaltung. Ungewöhnlich ist die Aufteilung in Sprechstimme und Sopran. Auch da ist die Gefahr bloßer Melodramatik vermieden; gerade wie Sprache und Gesangs-Vokalise ineinander verwoben sind, zeigt, daß alles in der Komposition strukturell gemeint ist. Eine große Talentprobe! Andere Zentren der Neuen Musik sollten beginnen, sich der Werke von Radauer anzunehmen.

Gerhard Wimberger gab in drei lyrischen Chansons für Singstimme und Kammerorchester einen souverän gestalteten und obendrein vergnüglich wirkenden Bei-

trag zur neuen Liedmusik. Die Texte von Jacques Prévert (deutsch von Kurt Kusenberg) sind skurril und von hintergründigem Ernst, leicht und behutsam und doch bedeutungsvoll, von der Art bester Morgensternschen Poesie. Wimberger nimmt sie behutsam, grazil, durchsichtig und sparsam im Klang. Ausgezeichnet ist die Instrumentation mit sechs Bläsern, Schlagzeug, Harfe, Klavier, Cembalo, Kontrabaß; dabei wird nichts überpointiert, sondern alles mit Kunst natürlich serviert. Die Konstruktion ist verläßlich; sie trägt das Zarteste, das Nur=Angedeutete wie das Konzentrierte und Geballte. Die Gesangsstimme wird im Sinne einer melodisch-rhythmisch bewegten Rezitation gehalten; sie dient der Klarheit des Wortes und des Wortsinnes. Die Interpretin war die ausgezeichnete Carla Henius. Wimberger dirigierte beide Uraufführungen, und die Camerata academica absolvierte an dem gleichen Abend noch ein anspruchsvolles weiteres Programm mit Werken von Toch, Bresgen und Frank Martin.

Eberhard Preussner

Lateinamerikanisches Musikfest in Caracas

Als im Jahre 1954 das erste Festival lateinamerikanischer Musik in der venezuelischen Hauptstadt Caracas mit einem vollen Erfolg schloß, tauchte bereits der Gedanke auf, dieses Zusammentreffen der schaffenden und ausführenden Musiker von 20 Ländern des gleichen Erdteils zu einer ständigen Einrichtung werden zu lassen. Ja, eigentlich kann man sogar von 21 Staaten sprechen, das heißt von der Totalität der Republiken Amerikas, denn auch die Vereinigten Staaten von Nordamerika haben von Anfang an starkes Interesse für dieses Musikfest gezeigt und auch dieses Mal wieder Vertreter zu ihm entsandt.

Caracas ist eine der modernsten Großstädte der Erde. Vor wenigen Jahren noch recht unbedeutend, baulich eher arm und künstlerisch zurückgeblieben, ist der Fortschritt auf allen Gebieten verblüffend. Für das erste Festival wurde eine prachtvolle Freiluftbühne geschaffen, die an Akustik und Schönheit wenig Vergleiche auf der Welt zu scheuen hat. Es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß ihre Einweihung keinem Geringeren als Fortwängler anvertraut war, der eigens aus Europa zu diesem Konzert kam, das eines seiner letzten gewesen ist.

Schon das Festival 1954 war mehr als eine Anhäufung von Konzerten mit Musik aus Lateinamerika. Die Komponisten und ausübenden Künstler, die sich bei dieser Gelegenheit hier getroffen hatten, beschlossen, den einmal gefundenen Kontakt nicht mehr abreißen zu lassen. Und das Erstaunliche an der Sache ist, daß es nicht beim Vorhaben blieb: 1955 trafen sich die Delegierten aller Länder neuerlich in Montevideo, und im Jahre 1956 wurde ein Interamerikanisches Musikzentrum in Washington ins Leben gerufen. Dazu kommt für dieses Jahr eine Reihe von panamerikanischen Musikveranstaltungen, so in Montevideo und New Orleans, die ebenfalls auf das Konto jener Kontaktnahme zu setzen sind.

Die Lage der Musik in den verschiedenen Republiken Amerikas ist zwar, auf den ersten Blick gesehen, sehr

unterschiedlich, aber ihre Grundprobleme sind doch die gleichen. Es gibt außerordentlich stark entwickelte Länder: die Vereinigten Staaten von Nordamerika, Mexiko, Brasilien und Argentinien in erster Linie, zu denen auch noch Cuba, Uruguay und Chile gerechnet werden können. Daneben gibt es andere Länder, die noch ganz in den Kinderschuhen stecken. Was ist nun der gemeinsame Faktor für alle Staaten Amerikas?

Die Komponisten dieses Erdteils stehen vor großen Aufgaben. Bis zur Jahrhundertwende gab es den Begriff eines „amerikanischen Komponisten“ kaum oder gar nicht. Ja, selbst bis zum Ersten Weltkrieg war „amerikanische Musik“ ein unbekannter Begriff, soweit man darunter nicht Tanzformen (wie Ragtime und Tango) verstand. Dann aber brach mit ungeheurer Kraft der Schaffenswille durch, eine Erscheinung, die sehr gut mit jener vergleichbar ist, die etwa hundert Jahre früher zum musikalischen Erwachen so vieler europäischer Völker führte: der Polen, Tschechen, Skandinavier, Ungarn, Spanier.

Die erste Generation der wahrhaft „amerikanischen“ Komponisten ist inzwischen vorübergegangen. Sie bauten begreiflicherweise auf der reichen Folklore ihrer Länder auf, die sie mit modernen orchestralen oder vokalen Mitteln bearbeiteten (genau so wie es die genannten europäischen Völker 100 Jahre vorher getan hatten). Die jetzige Generation steht bereits vor anderen, neuen Aufgaben: amerikanische Musik zu schaffen, die als solche Gültigkeit vor der ganzen Welt hat, ohne die Notwendigkeit, Volksmelodien als Grundlage zu verwenden.

In diesem Sinne wurde auf dem ersten Festival und Kongreß von Caracas viel diskutiert. Die seinerzeitigen Preise wurden beinahe ausschließlich solchen Komponisten erteilt, die den entscheidenden Schritt zur Allgemeingültigkeit bereits vollzogen hatten. Juan José Castro (Argentinien), Carlos Chávez (Mexiko) und Julián Orbón (Cuba) sind Musiker, die den engen Rahmen ihrer Länder gesprengt haben.

Castro und Chávez haben folkloristisch begonnen — der Mexikaner sogar mit außerordentlich interessanten indianischen Kompositionen —, sind aber im Verlaufe ihrer Entwicklung zu allgemeingültigen Formen gelangt. Orbón, 1925 geboren, begann sogleich mit „absoluten“ Formen.

Die Preise des zweiten Festivals wurden nach ähnlichen Gesichtspunkten vergeben. In der Jury finden wir eine Reihe bedeutender Namen: Aaron Copland (USA), Alberto Ginastera (Argentinien), Carlos Chávez (Mexiko), Domingo Santa Cruz (Chile) und, als Vertreter des veranstaltenden Venezuela, Juan Bautista

Plaza. Die höchsten Preise dieses Jahres wurden zuerkannt: dem Mexikaner Blas Galindo für eine Sinfonie, dem schon oft preisgekrönten Brasilianer Camargo Guarnieri für ein „Choro“ betiteltes Orchesterwerk mit Klavier, dem Vertreter Panamas Roque Cordero für seine zweite Sinfonie und dem Peruaner Enrique Iturriaga für eine Suite. Alle diese Werke kamen im Schlußkonzert unter der ausgezeichneten Leitung von Carlos Chávez zur Uraufführung; als Pianist in Guarnieris „Choro“ wirkte der Schweizer Albert Ferber mit.

Kurt Pahlen

Neue Musik auf Schallplatten

Der ganze Webern in drei Stunden

Die Musikgeschichte kennt wohl nur einen erheblichen Komponisten, dessen Gesamtwerk man nötigenfalls in einer einzigen Sitzung hören kann. Dieser Komponist ist Anton Webern. Von den einunddreißig Werken, die er zwischen 1908 und 1945 geschaffen hat, dauert nur eines — das letzte — länger als zehn Minuten, und zwar dreißig Sekunden. Daß man sich dieses Lebenswerk nun tatsächlich in knappen drei Stunden vorspielen kann, ist dem schönen und würdig ausgestatteten Langspielplatten-Album zu verdanken, das die amerikanische Columbia-Grammophongesellschaft vor kurzem herausgebracht hat.

Die Musik wurde von 1954 bis 1956 unter der Leitung des jungen amerikanischen Dirigenten Robert Craft in Los Angeles aufgenommen, zum größten Teil gespielt von den ausgezeichneten Musikern, die hier in den Filmstudios beschäftigt sind. Craft hat auch eine kurze Darstellung der Persönlichkeit Weberns und eine fortlaufende Einführung zu den Werken beige-steuert, beide schon darum besonders interessant, weil sie von einem in Zeit und Raum dem „Bannkreis“ entrückten, dabei sehr sensitiven und intellektuell anspruchsvollen Künstler stammen. Texte in Originalsprachen und Englisch, Listen, statistische Nachweise, Bilder usw., durch ganz wenige unwesentliche Errata kaum gestört, machen das Heft zu einem dokumentarischen Musterstück.

Die Erfahrung des Durchspielens dieser vier Langspielplatten ist aufregend und erschöpfend. Denn selbst wenn die streng chronologisch angeordnete Musik nur drei Stunden dauert, wird man sich schnell dessen gewahr, daß es sich um ein Lebenswerk handelt, und die Anstrengung, die Essenz eines solchen in so kurzer Zeit zu absorbieren, ist beträchtlich. Da die Erfahrung in keinem anderen Fall dupliziert und daher mit nichts verglichen werden kann, ergeben sich manche eigenartige Beobachtungen.

Zunächst ist es überraschend zu bemerken, daß über die Hälfte von Weberns Schaffen Vokalmusik ist und daß diese im ganzen weniger eindrucksvoll ist als die Instrumentalmusik. Die erste Liedergruppe folgt der Passacaglia für Orchester opus 1. Während dieses noch durchaus tonale Werk auf brahmisch-fülligen Wohlklang und Gurrelieder-Ekstasie hinweist, aber in manchen eigenartig transparent instrumentierten Akkorden und in brüchigen Pausenwirkungen den

späteren Webern anzeigt, wirken die Lieder eher wie ein Rundgang durch die hängenden Gärten an einem Nebeltag. Das mag freilich zum Teil an einer Wiedergabe liegen, die sich mehr um absolute Klarheit und Genauigkeit als um Projektion emotionaler Intensitäten bemüht, zum Teil an einer Aufnahmetechnik, die den Klavierklang verdumft und farblos macht.

Die Aufregung beginnt auf der zweiten Plattenseite mit den Fünf Bagatellen für Streichquartett und vor allem mit den Sechs Orchesterstücken. Hier werden zum ersten Male jene wahrhaft unerhörten Klänge hörbar, mit denen Webern schon 1909 die außerweltlichen Phänomene des elektronischen Mediums vorahnt. Diese 9 Minuten und 32 Sekunden machen ihn zum Urheber einer Bewegung, deren Ende noch nicht abzusehen ist.

Wiederum wirken die darauffolgenden Liedergruppen ein wenig matt. Nach den sensationellen Klängen der Instrumentalstücke fühlt der Hörer, daß die menschliche Stimme ein eher gehemmtes Ausdrucksmittel ist. Sie kann sich nicht mit Dämpfer, *sul ponticello* oder sonstwie „denaturiert“ produzieren, sondern nur zwischen extremen Lagen hin und her gehen, was schon nach einer Minute als akustische Erfahrung *ad acta* gelegt wird. Man wundert sich, ob Webern nicht etwa für ein Gurgelphänomen vom Typus der Yma Sumac hätte schreiben sollen, um seine instrumentale Phantasie ins Vokale zu übersetzen.

Die vierte Plattenseite — die aufregendste des ganzen Zyklus — zeigt, daß er das nicht nötig hatte. Hier sind achtzehn Gesänge, die zusammen 14 Minuten und 45 Sekunden dauern. Sie bewirken die schärfste nervöse Spannung, die durch musikalische Vorgänge bisher erzielt worden ist. Viel von dem Schauer, den der Hörer empfindet, ist auf die musikalische Auslegung der vielfach naiv-religiösen Texte zurückzuführen. Man fühlt hier etwas, was nur als unausdenkbare Verzweiflung gedeutet werden müßte, wenn man nicht hoffen sollte, daß da eine noch viel geheimnisvollere Beziehung vorliegt, über die man sich keine Rechenschaft mehr zu geben wagt. Hier gilt „Credo quia absurdum est“. Die folgenden 8 Minuten und 16 Sekunden des Streichtrios lassen dem Hörer das Gefühl, daß er mindestens einer Stunde der schwierigsten Musik ausgesetzt war und das Ende kaum abwarten konnte.

Abgesehen von der augenscheinlich inkommensurablen Textbehandlung, liegen diese Eindrücke, technisch gesprochen, daran, daß Webern in diesen Werken versucht hat, die Zwölftontechnik auf seine Weise dem expressionistischen Stilgefühl dienstbar zu machen. Was folgt, ist zunächst emotionell weniger aufregend, aber intellektuell um so interessanter. Von der Symphonie opus 21 an werden die Instrumentalwerke einfacher in ihrer rhythmischen Faktur, weniger ausfahrend in der Gestikulation und sparsamer im Gebrauch extremer Klangwirkungen. Ein Zeitgefühl, dem die sogenannte scharfe Dissonanz zur Norm geworden ist, mag diese Werke als Produkte einer klassizistischen, sogar akademischen Askese empfinden. Immerhin gehen gerade von diesen Werken die Impulse aus, die die neuesten Erscheinungsformen der Reihenmusik gezeitigt haben.

Die letzte Phase von Weberns vokalem Werk ist durch die Hinwendung zur ausführlichen Gedankenlyrik Hildegard Jones charakterisiert. Im Vergleich zur Rasanz, mit der er die heiligen Texte seiner mittleren Periode verarbeitet, zeigt Webern eine für ihn erstaunliche Geduld in der Behandlung der beredsamen Dialektik der beachtenswerten Dichterin. Die wirkliche Synthese gelingt ihm nach unserem Dafürhalten in seinem letzten Instrumentalwerk, den Variationen für Orchester opus 30, durch unaufdringliche Klarheit der Konstruktion und disziplinierten Reichtum der Erfindung.

Das wundervolle Plattenwerk enthält als „Zugaben“ Weberns Orchestration von Bachs Ricercar aus dem Musikalischen Opfer und ein Klavierquintett von 1906. Das Jugendwerk, eine reizvolle Mischung von Reger und Rachmaninoff, zeichnet sich durch geisterhafte Vorklänge am Anfang und Ende des Durchführungsteils seiner einsätzigen Sonatenform aus.

Die Leistung, die zur Herstellung dieser vier Langspielplatten führte, ist beispiellos. So ist ihr Inhalt. Hoffen wir, daß sie auch in Deutschland bald erhältlich sind.

Ernst Krenek

Neue Noten

Frank Martin: *Concerto pour 7 instruments à vent, timbales, batterie et orchestre à cordes* (Universal-Edition, Wien).

Ähnlich Frank Martins „Petite Symphonie Concertante“ ist auch das 1949 geschriebene „Concerto“ ein Orchesterwerk konzertanten Charakters. Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Horn sowie — in begrenztem Maße — Fagott und Posaune haben Gelegenheit, mit Linien melodieführenden oder bewegt ornamentalen Charakters solistisch hervorzutreten. Daneben gibt es im ersten Satz kleine, unbegleitete, 2- bis 4stimmige Bläserepisoden und im übrigen Tutti partien mit vollem Streicherklang und harmonischen Füllstimmen der Bläser. Die Tonalität bleibt streng gewahrt. Der Form nach hat das Werk einen aufgelockerten, suitehaften Charakter mit bisweilen tänzerisch wirkender Rhythmik.

S-G.

Friedrich Voß: *Musik für Flöte* (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

Friedrich Voß schrieb eine aparte Musik für Solo-Flöte. Sie gliedert sich in vier Teile: Fantasie — Scherzo —



LOTTE LENYA

während der Aufnahme von Kurt Weills Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, die Philips auf Langspielplatten herausbringen wird.

Romanze — Etude. Der Komponist formt seine musikalischen Gedanken mit den Mitteln einer freigedachten Dodekaphonie und erzielt ein in sich gespanntes Melos. Diese Stücke — sie dauern insgesamt zirka 5 Minuten — können den Flötisten sehr empfohlen werden.

h. e.

Arthur Berger: *Duo für Oboe und Klarinette* (Edition Peters, New York).

Der Komponist dieses Duos verfügt zweifellos über Gewandtheit in der Führung realer Zweistimmigkeit. Mit Akribie ist auf die Dynamik der konzertierenden Instrumente geachtet; das zeugt von einer gewissen Sensibilität. Die Notation von tonalen Versetzungszeichen am linken Rande aber hat innerhalb dieses kompositorischen Verlaufs nurmehr atavistische Bedeutung.

h. e.

Douglas Townsend: *Ballett-Suite für 3 Klarinetten* (Edition Peters, New York).

Eine Folge von fünf spielerischen Sätzen: Overture — Song — Scherzo — Lament — March. Anspruchslos und nett für Freunde passabler Gebrauchskost. Ohne Schwierigkeiten für die Interpretation.

h. e.

G. Francesco Malipiero: *Sonata a Quattro per flauto, oboe, clarinetto e fagotto* (Universal-Edition, London).

Ein einsätziges Werk von etwa 14 Minuten Dauer und leichtgefügt Form, das sich in mehrere durch Tempo und Thematik voneinander abgegrenzte Abschnitte gliedert. Die Tonalität ist streng gewahrt, im Charakter wird zwischen scherzhaften und phantastischen sowie espressiv traurigen Teilen gewechselt.

S-G.

Otmar Nussio: *Danze Dalmate* für Orchester (Ahn & Simrock, Wiesbaden).

Ein Blick in die Partitur zeigt uns eine musikalische Handschrift, die das eigentliche Ziel anstrebt, die moderne Musiksprache so anzuwenden, daß sie den Hörer unmittelbar anspricht. Diese Art Musik resultiert aus einer musikantischen Spontaneität, die durch einen wachen Kunstverstand kontrolliert wird. Eine erfreulich freie Handhabung der Kompositionstechnik zeitigt jene farbige, zumeist recht vordergründige Musik, die geschlossene Formen bevorzugt. Besonders auch die rhythmische Komponente tritt in den „Danze Dalmate“ elastisch und profiliert in Erscheinung. Die

drei Tanzsätze: *Danza rapsodica*, *Rito danzato*, *Rondo marziale* werden wahrscheinlich manchem Dirigenten und Orchester eine willkommene Aufgabe bieten. h. e.

Phyllis Tate: *String Quartett in F* (Oxford University Press, London).

Ein tonales, gelegentlich auch bitonales Werk, das Stilelemente Strawinskys, Hindemiths und (in einer halb ernsten, halb ironischen „*Cantilena*“) auch Casmellas aufweist. Es ist viersätzig, die Satzweise im wesentlichen homophon, die Formen sind rondoartig frei. S-G.

NOTIZEN

Zum Gedächtnis

Am 20. September starb der finnische Komponist Jean Sibelius im Alter von 91 Jahren in seinem Landhaus bei Helsinki. Die finnische Regierung hat ein Staatsbegräbnis angeordnet. Die finnische Post will eine Gedenkmarke zu Ehren des Verstorbenen herausbringen. Sieben Sinfonien, die sinfonischen Dichtungen „*Finlandia*“ und „*Der Schwan von Tuonela*“ sowie das Violinkonzert haben seinen Weltruhm als Instrumentalkomponist begründet.

Der englische Musikwissenschaftler Edward Dent ist, 81 Jahre alt, in London gestorben. Er war bis 1938 Präsident, dann Ehrenpräsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.

Im Alter von 36 Jahren wurde der britische Hornvirtuose Dennis Brain das Opfer eines Verkehrsunfalls. Er verunglückte in seinem Sportwagen, als er von seinem letzten Konzert bei den Edinburgher Festspielen nach London zurückkehrte. Mehrere zeitgenössische Komponisten, zum Beispiel Paul Hindemith, Benjamin Britten und Gordon Jacob, haben Werke für ihn geschrieben.

Bühne

Die Wiener Staatsoper kündigt die Uraufführung des Balletts „*Medusa*“ von Gottfried von Einem an. Werner Egks „*Revisor*“, Paul Hindemiths „*Mathis der Maler*“ und Igor Strawinskys „*Oedipus rex*“ sollen in das Opernrepertoire aufgenommen werden.

Die Bonner Oper plant die deutsche Erstaufführung von Serge Prokofieffs „*Krieg und Frieden*“.

In der neuen Spielzeit der Mailänder Scala ist die Uraufführung einer Oper von Ildebrando Pizzetti nach Eliots „*Mord im Dom*“ vorgesehen.

Das Oldenburgische Staatstheater will Jacques Iberts sinfonische Dichtung „*Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading*“ nach Oscar Wilde zum erstenmal als Pantomime in Deutschland aufführen.

Die beiden Uraufführungen des Dortmunder Opernhauses in der neuen Saison sind „*Nana*“ von Manfred Gurlitt (Text von Max Brod nach dem gleichnamigen

Roman von Emile Zola) und „*Yü Nu*“ von Erich Riede.

Für die Salzburger Festspiele 1958 sind Samuel Barbers „*Vanessa*“ und Heimo Erbes „*Julietta*“ in die engere Wahl gekommen.

Die Württembergischen Staatstheater in Stuttgart haben die Oper „*Volpone*“ von Francis Burt zur Uraufführung angenommen.

Das New York City Center Ballet führt auf seiner Tournee durch Japan, Australien und die Philippinen „*Die vier Temperamente*“ von Paul Hindemith auf.

Die Einakter „*Angélique*“ von Jacques Ibert und „*Amelia geht zum Ball*“ von Gian Carlo Menotti stehen auf dem neuen Repertoire des Stadttheaters Luzern.

Die Deutsche Oper am Rhein plant auch in der Spielzeit 1957/58 eine Woche „*Musiktheater des 20. Jahrhunderts*“. Über das Werk, das im Rahmen dieser Veranstaltungen erstaufgeführt wird, schweben noch Verhandlungen. Gedacht ist an die szenische Uraufführung der Neufassung von Werner Egks „*Columbus*“, an „*Maximilian*“ von Darius Milhaud oder an die szenische Uraufführung der Neufassung von Ernst Kreneks „*Karl V.*“

Im Dezember wird „*Die Kluge*“ von Carl Orff auch auf japanisch gespielt werden.

Am 16. Juni fand im Slowenischen Nationaltheater von Ljubljana die Erstaufführung des Balletts „*Rondo vom goldenen Kalb*“ von Gottfried von Einem statt. Es war zugleich die erste Aufführung eines Werkes des österreichischen Komponisten in Jugoslawien.

Konzert

Das Programm des Berkshire Festival, das vom 3. Juli bis 11. August in Tanglewood (USA) veranstaltet wurde, enthielt zahlreiche Werke moderner Komponisten: *Jeu de Cartes*, *Le Sacre du Printemps* und *Canticum Sacrum* von Igor Strawinsky; *Ouverture „Neues vom Tage“* und *Symphonie „Mathis der Maler“* von Paul Hindemith; *Orchester-Sonate* (Werner Egk); *Medea's Meditation and Dance of Vengeance* (Samuel Barber); *Sinfonie Nr. 5* (Walter Piston); *Liturgische Sinfonie* (Arthur Honegger); *Concertante Musik* (Boris Blacher); *Quiet City* (Aaron Copland). Das Boston Symphony Orchestra spielte unter der Leitung von Charles Munch, Pierre Monteux und Carl Schuricht.

Ferdinand Leitner dirigierte das „*Konzert für fünf Solo-Instrumente, Schlagzeug und Streichorchester*“ von Everett Helm als Erstaufführung in einem Abonnementskonzert der Württembergischen Staatstheater Stuttgart.

Sperzhake - PASSAU/BAYERN 13

SPINETTE - KLAVICHORDE - Cembali

Rundfunk

Vom 6. Oktober an sendet der Südwestfunk nach einem neuen Programmplan, der wöchentlich 67 Sendungen Ernster Musik enthält, unter ihnen allein sieben Nachtprogramme von jeweils 30, 60, 75 und 90 Minuten.

Der Westdeutsche Rundfunk hat Wolfgang Fortners neue Oper „Bluthochzeit“ in der Besetzung der Kölner Uraufführung produziert. Die Uraufführung fand am 11. Oktober statt, am Vorabend von Fortners 50. Geburtstag.

Karlheinz Stockhausen hat eine Einführung in die Grundlagen der Neuen Musik verfaßt, die er in einer Sendung des Norddeutschen Rundfunks vortrug. Er interpretierte dabei eigene Klavierstücke.

Die bisher angekündigten öffentlichen Konzerte des Österreichischen Rundfunks Radio Wien sind reich an Werken moderner Komponisten: 2. Sinfonie (Paul Creston); Thema und Variationen op. 43 b (Arnold Schönberg); Szenen aus dem Ballett „Lysistrata“ (Richard Mohaupt); Barock-Variationen (Robert Heger); Capriccio für Klavier und Orchester (Igor Strawinsky); Konzert für Klavier und Orchester (André Jolivet); 5. Sinfonie (Serge Prokofjew); Drei Dorfszenen und 2. Orchestersuite (Béla Bartók); Hymnus (Gottfried von Einem); Der Tod zu Basel (Conrad Beck); Der große Kalender (Hermann Reutter); Figuren und Phantasien (Gerhard Wemberger); Canti per 13 (Luigi Nono); Orchesterstücke op. 6 (Anton von Webern); 3. Sinfonie (Hans Werner Henze); Oktett 1955 (Friedrich Voss).

Der Bayerische Rundfunk sendete die Funkoper „Orestes“ von Henk Badings zum erstenmal in deutscher Sprache.

Kunst und Künstler

Herbert Graf, einer der früheren Herausgeber des von Hermann Scherchen begründeten „Melos“, wurde in Berlin 75 Jahre alt.

Eine neue Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch soll bei den Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der sowjetischen Oktoberrevolution in Moskau uraufgeführt werden. Die vier Sätze, für die vielfach Melodien alter revolutionärer Lieder verwandt wurden, heißen: Platz vor dem Palast; 9. Januar; Ewiges Gedenken; Sturmgeklänge.

Karl Amadeus Hartmann, der zur Zeit an einem Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks arbeitet, wird ein Orchesterwerk für die Serge-Kusewitzky-Stiftung in Washington schreiben.

Der Schweizer Musiker Albert Moeschinger wurde mit dem Komponistenpreis des Schweizer Tonkünstler-Vereins ausgezeichnet.

Die Schillerhymne „Die Worte des Glaubens“ von Joseph Haas wird in Mannheim während der Feiern zur 350. Wiederkehr der Verleihung der Stadtrechte uraufgeführt.

Der junge amerikanische Dirigent Francis Travis, dessen Leistungen beim Zürcher Weltmusikfest große Beachtung und Anerkennung fanden, wurde von der Kammermusikgesellschaft „Fylkingen“, der Konzertorganisation der schwedischen Sektion der IGNM, eingeladen, einen Kursus für bereits im Musikleben stehende schwedische Kapellmeister zu halten, die sich mit den besonderen Problemen der Interpretation zeitgenössischer Musik bekannt machen wollen.

Die Intendanz der Hersfelder Festspiele verhandelt mit Carl Orff wegen einer Aufführung seiner „Antigone“ bei den Veranstaltungen 1958.

Der Verband der deutschen Kritiker in Berlin verlieh die Preise 1956/57. Der Musikpreis wurde Hermann Scherchen zuerkannt.

Jean Meylan dirigierte in der letzten Zeit mehrere Erstaufführungen: in Brüssel das „Konzert für Pauken und Orchester“ von Werner Thärichen; in Genf „Louisville-Concerto“ von Jacques Ibert; im Radio Zürich „Symphonie pour cordes“ von Henri Barraud sowie „Hommage à Mozart“ und „Divertissement“ von Jacques Ibert; in Dublin „Damayanti“ von Roger Vuataz.

Zur Eröffnung der „Neuen Chormusik Ludwigsburg“ gelangt Hugo Herrmanns Chorfeierwerk nach der wiedergefundenen Hymne „Friedensfeier“ von Friedrich Hölderlin zur Uraufführung.

Im Rahmen des Basler Bartók-Festes, das im nächsten Sommer stattfindet, wird Paul Sacher die Uraufführung des 1. Violinkonzerts dirigieren, das zwischen dem 1. Juli 1907 und dem 5. Februar 1908 entstanden ist.

Verschiedenes

Der Internationale Musikrat der UNESCO hat mit der Veröffentlichung eines Bulletins „Die Welt der Musik“ begonnen.

Anfang 1958 bringt die Firma Metro Goldwyn Mayer Records die erste Langspielplatten-Aufnahme des Klavierkonzerts op. 38 von Ernst Toch heraus. Dirigent: Walter Goehr. Solistin: Sonda Bianca.

Der Kulturreferent der Salzburger Landesregierung gab bekannt, daß von 1958 an ein Kritikerpreis der Salzburger Festspiele gestiftet wird, um die besonderen Verdienste der internationalen Presse um diese Festspiele zu würdigen. Drei Preise sollen ausgeschrieben werden, und zwar für die jeweils beste Opern-, Konzert- und Schauspielkritik, die in Tageszeitungen während der Festspiele erschienen sind.

Philadelphia ist seit 1954 Sitz der privaten Gesellschaft „Philadelphia Composers' Forum“, das eine überaus aktive und wirkungsvolle Organisation für alle an der zeitgenössischen Musik interessierten Kreise darstellt. Die Künstler wirken grundsätzlich ohne Honorar mit. Das Publikum ist nur zum Teil eine geschlossene Gesellschaft; Programme mit amerikanischen und europäischen „Klassikern der Moderne“ stellen die Verbindung zu breiten Hörerschichten her. Einige der bedeutendsten amerikanischen Komponisten haben bereits in diesem Rahmen gesprochen, im vergangenen Jahr zum Beispiel Aaron Copland. Sinn und Zweck der Gesellschaft bleibt aber das Lancieren junger und wenig bekannter Komponisten der Stadt Philadelphia und des Staates Pennsylvania, so Joseph Castaldo, Vincent Persichetti, Julius Hijman, George Rochberg.

Der Beitrag von Joachim Ernst Berendt ist dem Buch „Variationen über Jazz“ (Nymphenburger Verlagshandlung, München) entnommen.

Dieser Ausgabe sind Prospekte des Albert Langen-Cg. Müller-Verlages, München, der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ und der Firma Max Braun, Frankfurt (Main), beigelegt.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM DER STADT DÜSSELDORF

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatl. anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirdtl. anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht ab sofort oder später

einen I. Geiger

einen II. Posaunisten

Vergütung nach TO. K II.

In Konzert und Oper erfahrene erstklassige Musiker werden gebeten, ihre Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, beglaubigten Zeugnisabschriften und einem Lichtbild sofort einzureichen dem

PERSONALAMT DER STADT BOCHUM

Akad. Kapellmeister

Pianist, Theoretiker – Erfahrung in Konzert, Bühne, Organisation und Verwaltung – eigenes Theater- und Orchesternotenarchiv, sucht entspr. Position.

Angeb. unt. M 657 an den Verlag der Zeitschrift erbeten.

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell

stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. – Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine. Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

EDIZIONI SUVINI ZERBONI MILANO

*Der führende italienische Verlag
für zeitgenössische Musik*

BARTOK · BLOCH · VERESS · WEINER

GHEDINI · G. F. MALIPIERO · PIZETTI

DALLAPICCOLA · PETRASSI

BERIO · FELLEGGARA · MADERNA

RICC. MALIPIERO · MATSUDAIRA · VLAD u. a.

Deutsche Alleinvertretung

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

ZEITGENÖSSISCHE ORCHESTERWERKE

ENGELMANN, Hans Ulrich (1921)

*Musik für Streicher, Blechbläser
und Schlagzeug op. 3a (1948)*

Spieldauer: 10.00 Min.

Besetzung: o, o, o, o – 4, 3, 3, 1 – Pk., Schl.,

Vibr., Xyl., – Streicher

Uraufführung: 1949 Kranichstein

Fantasie op. 6 (1951)

Spieldauer: 15.00 Minuten

Besetzung: 2, 2, 2, 2, Kfg. – 4, 3, 3, 1 – Pk.,

Schl., Hf., Klav., Cel., Vibr., Xyl.,

Harm. – Streicher

Uraufführung: 1952 Hamburg

Komposition in vier Teilen

op. 11 (1953)

Spieldauer: 12.00 Minuten

Besetzung: Fl., Pk., Schl., Klav., Vibr., Xyl.,

Sopranstimme

Uraufführung: 1953 Frankfurt a. M.

Partita op. 12 (1953)

Spieldauer: 10.00 Minuten

Besetzung: 3 Trp., Schl. – Streicher

Uraufführung: 1954 Donaueschingen

Strukturen op. 15 (1954)

„Den Taten der neuen Bildhauer“

Spieldauer: 6.00 Minuten

Besetzung: 1, 1, 1, 1 – 1, 1, 1 – Pk., Schl.,

Hf., Vibr., Xyl. – kl. Streichord.

Uraufführung: 1956 Köln

Impromptu (1949/1956)

Spieldauer: 6.00 Min.

Besetzung: 1, Picc., 1, 1, 1 – 4, 3, 3, 1 – Pk.,

Schl., Klav. – Streicher

Fünf Orchesterstücke op. 16b (1956)

aus dem musikalischen Drama MAGOG

Spieldauer: 15 Min.

Besetzung: 2, Picc., 2, 2, 1 Sax., 2, Kfg. –

4, 4, 3, 1 – Pk., Schl., Hf., Klav.,

Cel., Vibr., Xyl. – Streicher

MÜLLER-ZÜRICH, Paul (1898)

Sinfonia I op. 40 (1940)

Spieldauer: 23.00 Minuten

Besetzung: Streichorchester

Uraufführung: 1945 Zürich

Sinfonie in d op. 43 (1947)

Spieldauer: 36.00 Minuten

Besetzung: 2 (auch Picc.), 2 (auch E. H.), 2,

Baßklar., 2 – 3, 3, 2, 1 – Pk.,

Schl., Hf. – Streicher

Uraufführung: 1947 Winterthur

Sinfonia II op. 53 (1952)

Spieldauer: 20.00 Minuten

Besetzung: Flöte und Streichorchester

Uraufführung: 1953 Konstanz

SCHIBLER, Armin (1920)

1. Sinfonie op. 17 (1947)

(quasi una fantasia)

Spieldauer: 21.00 Min.

Besetzung: 3, 3, 3, 3 – 4, 3, 3, 1 – Pk., Schl. –

Streicher

Passacaglia op. 24 (1949)

Spieldauer: 17.00 Minuten

Besetzung: 2, Picc., 2, E. H., 2, Baßklar., 2,

Kfg. – 4, 3, 3, 1 – Pk., Schl., Hf.,

Klav. – Streicher

Uraufführung: 1950 Basel

2. Sinfonie op. 35 (1952/56)

Spieldauer: 32.00 Min.

Besetzung: 2, Picc., 2, E. H., 2, Baßklar., 2,

Kfg. – 4, 3, 3, 1 – Pk., Schl., Hf.,

Klav. – Streicher

Uraufführung: 1954 Zürich

1956 SWF Baden-Baden

(Neufassung)

Rhythmische Metamorphosen

op. 35a (1956)

Spieldauer: 20.00 Min.

Besetzung: 2, Picc., 2, E. H., 2, Baßklar., 2,

Kfg. – 4, 3, 3, 1 – Pk., Schl., Hf.,

Klav. – Streicher

Der Raub des Feuers op. 43 (1955)

Symphonisch-pantomimisches Ballett

in 5 Teilen (Konzertfassung)

Spieldauer: 28.00 Min.

Besetzung: 2, Picc., 2, E. H., 2, Baßklar., 2,

Kfg. – 4, 3, 2, 1 – Pk., Schl., Hf.,

Klav., Cel. – Streicher

3. Sinfonie op. 44 (1957)

(Fantasia notturna)

Spieldauer: 23.00 Min.

Besetzung: Picc., Fl., E. H., Ob., Klar., Baß-

klar., Fg., Kfg. – 2, 1, 1 – Hf.,

Cel. – Streicher

Uraufführung: 1957 Winterthur

Orchester-Suite op. 46b (1956)

aus der burlesken Oper

„Das Jubiläumsbett“

Spieldauer: 23.00 Min.

Besetzung: 2 (auch Picc.), 2, 2 (auch Baßklar.),

2 (auch Kfg.) – 3, 2, 2 – Pk.,

Schl., Klav., Cel. – Streicher

Aufführungsmateriale leihweise nach Vereinbarung!

Musikverlag **AHN & SIMROCK** Berlin-Wiesbaden

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Soeben erschienen

H. F. Redlich: ALBAN BERG
Versuch einer Würdigung
DM 45,-

NEUE TASCHENPARTITUREN

Béla Bartók: Cantata profana DM 7,50
Anton Webern: Das Augenlicht op. 26 . . . DM 3,-
Kantate I op. 29 DM 4,50
Kantate II op. 31 DM 5,-
Konzert op. 24 DM 3,-
6 Stücke für Orchester op. 6 DM 4,-
Frank Martin: Etudes für Streich-Orch. . DM 5,-

DIE REIHE Information über serielle Musik
Heft 1 „Elektronische Musik“ DM 3,50
Heft 2 „Anton Webern“ DM 4,50
Heft 3 „Musikalisches Handwerk I“ . . . DM 4,50
Heft 4 „Junge Komponisten“ 1. Vorb.

UNIVERSAL EDITION



MIKLÓS RÓZSA

Ungarische Serenade op. 25

für kleines Orchester / Studienpart. DM 6,-

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

REFLEXIONEN

für Klavier
von Wolfgang Buch

(Dauer 12 Minuten · DM 3,50)

Jazzoide Variationen auf den Kompositionsstil
von Blacher, Hindemith, D. Scarlatti, Strawinsky

WILHELM DIEM, Musikverlag, Berlin-Charlottenburg 5

Hermann Grabner

„Und als die Zeit erfüllet war“, Kantate für gemischten
Chor, Baß-Solo, kl. Orchester und Orgel.
Besetzung: 1. Fl., 2. Ob., 1. Klar., 1. Fg., Streicher u. Orgel.
Aufführungsdauer: 15 Minuten.
Chormaterial verkäuflich · Orchestermaterial leihweise.
MUSIKVERLAG KISTNER & SIEGEL & Co., LIPPSTADT

Soeben erschienen:

Alexander von Andreevsky

TSCHAIKOWSKY

Roman seines Lebens

311 Seiten Text, 12 Kunstdrucktafeln, Namens-
und Werkregister, Ganzleinen mit Schutzum-
schlag, DM 15,60

Wissenschaftlich fundierte, allgemein verständ-
liche Schilderung von Tschaikowskys Umwelt,
Leben und Werk.

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

GÜNTER RAPHAEL Kammermusik

Trio für Flöte, Violine und Bratsche op. 48 . . 7,50 DM
Trio für 2 Violinen und Bratsche op. 49 . . . 7,50 DM
Streichquartett Nr. 6 op. 54 (2 Violinen, Viola,
Violoncello) 8,- DM
Quartett für 4 Holzbläser op. 62 (Flöte, Oboe,
Klarinette, Fagott) 10,- DM

WILLY MÜLLER

Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg.

BERND ALOIS ZIMMERMANN

Capriccio



Improvisationen über Volksliedertemen
für Klavier zweihändig, Preis 2,50 DM
Musikverlag Schwann · Düsseldorf

ERNST KRENEK

20 Miniaturen für Klavier

(Dauer 19 Minuten)

DM 6,-

WILHELMIANA MUSIKVERLAG FRANKFURT/M.
1857 - 100 Jahre Edition Wilhelm Hansen - 1957

DIE GROSSEN INTERPRETEN

Dem bekannten Musikkritiker der Pariser Zeitung „Figaro“ BERNHARD GAWOTY gelingt es, in der Reihe „Die großen Interpreten“ das nachhaltige Erlebnis eines Konzertabends mit den Großen der Musik in Worte zu fassen und hinter der Künstlerpersönlichkeit auch den Menschen sichtbar zu machen. Die Photos von ROGER HAUCERT, die den privaten Lebenskreis der Künstler umschließen, vervollständigen die Bände zu einer eindrucksvollen Erinnerung.

Format 180 × 270 mm, reich bebildert. Jeder Band enthält die Wiedergabe eines handschriftlichen Textes.

Jeder Band DM 6,40

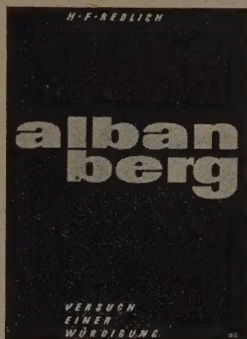
Bisher sind erschienen:

Casals, Cluytens, Cortot, Dupré, Fischer, Fournier, François, Furtwängler, Gieseking, Karajan, Kempff, Kreisler, Landowska, Markevitch, Milstein, Menuhin-Enesco, Rubinstein, Schuricht, Segovia, Walter.

Weitere Ausgaben in Vorbereitung.

WILHELM LIMPert-VERLAG · FRANKFURT / MAIN

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.



Soeben erschienen:

H. F. REDLICH

Alban Berg

Versuch einer Würdigung

UE-Nr. 12420 Preis DM 45.-

350 Notenbeispiele, unbekannte Photographien und Briefe, ein Faksimiledruck eines unbekannten Frühwerks.

Dieses Buch ist eine moderne und zugleich wissenschaftlich geschriebene Biographie über den Komponisten des „Wozzeck“, die in ausführlicher Analyse der einzelnen Werke deren Standort innerhalb seines Gesamtschaffens bestimmt und darüber hinaus die Erscheinung eines einzigartigen Künstlers beschwört.

UNIVERSAL EDITION

1958

JAHRWEISER FÜR MUSIKFREUNDE

Im 6. Jahrgang / Der Taschenkalender für den Musiker, Musikerzieher, Musikstudenten und Musikliebhaber / Übersichtliches Kalendarium mit

Stundeneinteilung, fortgeführt bis Ostern 1959 / Liedbeigaben / Ausführlicher Anhang mit Anschriften der GEMA, der Musikverbände, der Westdeutschen Rundfunkanstalten, der Musikhochschulen und Musikbibliotheken / Fachwörterverzeichnis der Musik / 288 Seiten / flexibel in Kunststoff (rot/grün) gebunden mit Goldprägung Preis DM 3,-.



Silhouetten von Moritz v. Schwindt
Illustration aus dem Jahrbuch 1957

MÖSELER VERLAG · WOLFENBÜTTEL

Luigi Nono

Varianti

Musik für Violine Solo, Streicher u. Holzbläser (1957)

3 Flöten, 3 Klar., 10 Viol., 8 Vln., 8 Vcl., 6 Cb. Studienpartitur DM 6,-

Uraufführung Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 20. 10. 1957, Solist: Rudolf Kolisch

Canti per 13

1, 1, 2, Sax., 1 - 1, 1, 1, 0 - Str. (1, 0, 1, 1, 1)

Uraufführung 26. 3. 1955 Théâtre Marigny, Paris, unter Pierre Boulez

Incontri

für 24 Instrumente

2, 2, 2, 2 - 2, 1, 1, 0 - P. - Str. (2, 2, 2, 2, 2) Studienpartitur i. Vorb.

Uraufführung 30. 5. 1955 Internat. Ferienkurse Darmstadt unter Hans Rosbaud

Komposition für Orchester

3, 3, 3, Sopr.-Sax., Alt-Sax., 3 - 4, 2, 3, 1 - Hfe., Cel., Klav., Vibraphon - P. S. (stark besetzt) - Str.

Variazioni canoniche

sulla serie dell'opus 41 di Arnold Schoenberg (1950)

2, 2, 3, Sax., 1 - 2, 1, 1, 0 - P. S. Hfe., Klav. - Str.

Uraufführung 27. 8. 1950 Internat. Ferienkurse Darmstadt unter Hermann Scherchen

Due espressioni per Orchestra

3, 3, 4, 3 - 6, 4, 3, 1 - S. - Hfe. - Str.

Uraufführung 11. 10. 1953 Musiktage Donaueschingen unter Hans Rosbaud

Polifonica - Monodia - Ritmica

Flöte, Klar., B-Klar., Alt-Sax., Horn, Klav., Schlagz.

Uraufführung 10. 7. 1952 Internat. Ferienkurse Darmstadt unter Hermann Scherchen

Liebeslied

für gemischten Chor, Harfe, Glockenspiel, Vibraphon, Pauken und Schlagzeug

Studienpartitur DM 2,50

Il Canto sospeso

für Sopran-, Alt- u. Tenor-Solo, gem. Chor und Orchester

4, 2, 3, 2 - 6, 5, 4, 0 - P. S., Cel. - Str.

Studienpartitur DM 6,-

Uraufführung 24. 10. 1956 Konzertreihe »Musik der Zeit« Köln unter Hermann Scherchen

Epitaph auf Federico Garcia Lorca

1. España en el corazon

3 Studien für Sopran- und Bariton-Solo, kleinen gemischten Chor und Instrumente nach Gedichten von F. G. Lorca u. P. Neruda
2 Flöten, 2 Klarinetten, Baß-Klar., Hfe., Cel., Klav., Vibraphon, Schlagz. (stark besetzt), Viol., 2 Vln., Cello

Uraufführung 21. 7. 1952 Internat. Ferienkurse Darmstadt unter Bruno Maderna

2. Y su sangre ya viene cantando

für Flöte und kleines Orchester

S. - Hfe., Cel. - Str.

Uraufführung 17. 12. 1952 in Baden-Baden unter Hans Rosbaud

3. Memento

Romanca de la guardia civile espagnola für Sprecherin, Sprecher und Orchester
3, 2, 4, 2 - 4, 4, 3, 1 - P. S. - Hfe., Cel. - Str.

La Victoire de Guernica

Gesänge nach Paul Eluard für vierstimmigen gemischten Chor und Orchester

3, 3, 4, 3 - 4, 4, 3, 1 - P. S. - Hfe., Cel., - Str. Studienpartitur DM 3,-

Uraufführung 25. 8. 1954 Internationale Ferienkurse Darmstadt

*

Der rote Mantel

Ballett von Tatjana Gsovsky in Anlehnung an »In seinem Garten liebt Don Perlimpin Belisa« von Federico Garcia Lorca

3, 2, 4, 2 - 4, 3, 2, 0 - P. S. - 2 Hfn., Cel. - Str.

Uraufführung 20. 9. 1954 Berliner Festwochen
Choreographie: Tatjana Gsovsky

Ars Viva Verlag (Hermann Scherchen) GmbH. - Mainz

HI-FI-SCHALLPLATTEN



G-M-B-H

Düsseldorf 1, Lindemannstraße 3 • PSK. Köln 109 07

Mehr als 200 Hi-Fi-Langspielplatten – 33 U – Klassisch – Unterhaltung – hohe Qualität, niedrige Preise –

DM 8,25

Als HÖRPROBE

Nachn. unfrei

Tschaikowsky-Violinkonzert D-Dur op. 61
gespielt von DAVID OISTRAKH

oder BIZET, Carmen (Querschnitt) – gesungen von
Mitgliedern der Metropolitan-Oper

Garantie: bei Nichtgefallen Geld zurück

Preise: DM 11,90 – 30 cm –

DM 8,25 – 25 cm –

Im Repertoire u. a.:

BRUCH:

Violinkonzert in g-Moll op. 26

Katalog-Nr.

225

MEHNDELSSOHN:

Violinkonzert in e-Moll op. 64

– 30 cm –

Solist: David Oistrakh

TSCHAIKOWSKY:

Symphonie Nr. 6 „Pathétique“

– 1666

– 30 cm –

Osloer Philharmonisches Orchester

PUCCINI:

Tosca (Querschnitt)

– 1642

– 30 cm –

Turandot (Querschnitt)

gesungen von Mitgl. der Metropolitan-Oper,
der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper

duke ellington and his orchestra play

– 1591

– 30 cm –

Lieferung gegen Nachnahme oder Vorkasse, unfrei.

Volle Garantie für jede Platte.

Fordern Sie unseren Gesamtkatalog unverbindlich an.

IGOR STRAWINSKY

„Le Roi des Etoiles“

(Sternenantlitz)

Text von K. Balmont

Kantate für Männerchor und
Orchester

Konzertaufführungen bisher: New York,
England, Deutschland.

Sender: Köln, Hamburg, Freies Berlin,
München, Südwestfunk, Paris

SERGE PROKOFIEW

op. 10 Konzert No. 1,

Des-Dur

für Klavier und Orchester

SERGE KOUSSEWITZKY

op. 3, Konzert für Kontrabaß
und Orchester

(Orchestration von W. Meyer-Tormin)

Fordern Sie Prospekte an!

ROB. FORBERG · Musikverlag

Bad Godesberg/Rhein

Pressestimmen

Nur bei den Toten ist der Friede ...

**Johann Nepomuk Davids „Requiem chorale“, die zeitgemäße Totenmesse
Bedeutsame österreichische Uraufführung beim internationalen Musikfest
Neues Requiem von David: Ein Meisterwerk**

... Das „Requiem chorale“ von Johann Nepomuk David erlebte eine dem Anlaß entsprechende würdige Uraufführung. Das erst im Vorjahr entstandene Werk ist erfüllt von gläubiger Kraft und tiefer Religiosität und beweist neuerlich Davids Meisterschaft in kunstvoller polyphoner Arbeit.

... Er hält sich streng an seine künstlerische Profession als Komponist. Er komponiert im wahrsten Sinne des Wortes. Er setzt zusammen. Er verbindet in seiner feinen, geistreichen und stets geschmackvollen Art Elemente der gregorianischen Psalmodie mit denen seines eigenen Musikstiles. Das Ergebnis ist höchst achtenswert, und man muß wahrhaft staunen, wieviel Apartes, Fesselndes und Wechselvolles sich aus der stilistischen Kombination erzielen läßt.

... Mit diesen Novitäten darf das „Requiem chorale“ von Johann Nepomuk David nicht in einem Atem genannt werden. Es bildete den

allgemein anerkannten Höhepunkt der ersten Musikfestwoche.

... Die vorwiegend kontrapunktische Diktion seines Werkes ist mehr als ein Zeichen der Zeit, mehr auch als ein lustvolles Erproben kompositorischer Meisterschaft: in ihr manifestiert sich das tiefste Wesen dieses Komponisten, den man nicht ganz zu Unrecht einen „Gotiker“ genannt hat.

... Der in Stuttgart lebende österreichische Meister hat mit dieser Komposition nicht nur den Zenit seines persönlichen Schaffens erreicht, sondern darüber hinaus der Welt ein Werk geschenkt, das dank seiner Kraft und seines Inhalts zu den stärksten religiösen Kompositionen unserer Zeit zu rechnen ist.

... Es ist ein ganz großes Werk unserer Zeit: Weiterführung, Exegese und Beweis des Kontrapunktes, knüpft es die Vergangenheit an die Gegenwart. Daß ihm auch die Zukunft gehört, dafür garantiert das Genie seines Schöpfers.

BREITKOPF & HÄRTEL / WIESBADEN

Please mention our review in writing to advertisers.

WOLFGANG FORTNER

ZUM 50. GEBURTSTAG AM 12. OKTOBER 1957

BUHNENWERKE

Cress ertrinkt · Ein Schulspiel mit Musik, Worte von Andreas Zeitler (1930)
Lysistrata · Bühnenmusik zu der Komödie von Aristophanes (1945)
Die weiße Rose · Ballett nach dem Märchen »Der Geburtstag der Infantin« von O. Wilde (1949)
Der Wald · Funkoper nach der lyrischen Tragödie »Bluthochzeit« von Federico G. Lorca (1953)
Bluthochzeit · Lyrische Tragödie von Federico Garcia Lorca, übertragen von E. Beck (1956)

ORCHESTERWERKE

Suite für Orchester nach Musik des Jan Pieters Sweelinck (1930) · Konzert für Streichorchester (1933) · Capriccio und Finale für großes Orchester (1939) · Streichermusik II (1944) · Sinfonie für großes Orchester (1947) · La Cecchina, italienische Ouvertüre nach Nicola Piccini (1954) · Sechs Madrigale für 2 Violinen und Violoncello (1955) · Bläsermusik zur 500-Jahr-Feier der Universität Freiburg für Blasorchester (1957) · Impromptus für Orchester (1957)

CHORWERKE

Die vier marianischen Antiphonen für Alt, gem. Chor, 9 Solo-Instrumente, Orgel und Orchester (1929) · Grenzen der Menschheit, Kantate nach Worten von W. v. Goethe für Bariton, gem. Chor und Orchester (1930) · Drei geistliche Gesänge für gem. Chor a cappella (1932) · Die Entschlafenen (F. Hölderlin) für Männerchor a cappella (1933) · Glaubenslied (C. Zuckmayer) für Männerchor a cappella (1933) · Eine deutsche Liedmesse für gem. Chor a cappella (1934) · Nuptiae Catulli für Tenor, Kammerchor und Orchester (1937) · Herr, bleibe bei uns! Geistliche Abendmusik für eine mittlere Singstimme, gem. Chor, Violinen, Violoncello, Kontrabaß und Orgel (1945) · An die Nachgeborenen, Kantate nach Texten von Bert Brecht für Tenor, Sprecher, gem. Chor und Orchester (1947)

INSTRUMENTALWERKE

Toccata und Fuge für Orgel (1930) · Suite für Violoncello (1932) · Konzert für Orgel und Streichorchester (1932) · Sonatina für Klavier (1934) · Konzert für Cembalo und Streichorchester (1935) · Präludium und Fuge für Orgel (1935) · Konzert in C für Klavier und Orchester (1943) · Kammermusik für Klavier (1944) · Sonate für Violine und Klavier (1945) · Konzert für Violine und gr. Kammerorchester (1946) · Sonate für Flöte und Klavier (1947) · Sonate für Violoncello und Klavier (1948) · Fantasie über die Tonfolge b=a=c=h für 2 Klaviere, 9 Solo-Instrumente und Orchester (1950) · Sieben Elegien für Klavier (1950) · Konzert für Violoncello und Orchester (1951) · Mouvements für Klavier und Orchester (1953)

KAMMERMUSIK

I. Streichquartett (1929) · II. Streichquartett (1938) · Serenade für Flöte, Oboe und Fagott (1945) · III. Streichquartett (1948) · Trio für Violine, Viola und Violoncello (1952)

VOKALMUSIK

Fragment Maria, Kammer-Kantate nach Worten von M. Raschke für eine Sopranstimme und 8 Instrumente (1929) · Vier Gesänge nach Worten von F. Hölderlin für eine tiefe Singstimme und Klavier (1939) · Shakespeare-Songs für eine mittlere Singstimme und Klavier (1946) · Zwei Exerzitien aus der Hauspostille von Bert Brecht für 3 Frauenstimmen und 15 Solo-Instrumente (1948) · Mitte des Lebens, Kantate nach F. Hölderlin für Sopran und 5 Instrumente (1951) · Arie für Mezzo-Sopran, Solo-Bratsche und Kammerorchester nach Worten von Eliot »Mord im Dom« (1951) · Isaaks Opferung, Oratorische Szene nach dem Text der Vulgata für Alt-, Tenor- und Baßsolo mit Begleitung von 40 Solo-Instrumenten (1952) · The Creation von James Weldon Johnson für eine mittlere Singstimme und Orchester (1954)

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z